

| PRIX MERET OPPENHEIM 2009 |

^{10|11} | URSULA BIEMANN |

^{38|39} | ROGER DIENER |

^{62|63} | CHRISTIAN MARCLAY |

^{94|95} | MUDA MATHIS + SUS ZWICK |

^{120|121} | INGRID WILDI MERINO |

DER NEUNTE JAHRGANG DER PRIX MERET OPPENHEIM hebt vier Künstlerinnen, einen Künstler und einen Architekten auf das Podest. Beginnen wir mit den Künstlerinnen und dem Künstler: Ursula Biemann, Ingrid Wildi Merino, Muda Mathis und Sus Zwick verbindet die Tatsache, dass sie seit langem intensiv in und mit der Kunstform des Videos arbeiten, und auch Christian Marclay setzt hier inzwischen einen Schwerpunkt. Nicht dass es die explizite Absicht der Eidgenössischen Kunstkommission gewesen wäre, mit den Preisen 2009 einmal die Videokunst ins Zentrum zu rücken; die Diskussionen der Jury drehten sich um Persönlichkeiten im aktuellen Kunstbetrieb, nicht um Fragen der Technik oder des Mediums. Und trotzdem kann es wohl nicht nur Zufall sein, dass nach Jahren ohne Videokunst erstmals gleich mehrere Preisträgerinnen hier ein Standbein besitzen. Die vier Interviews mit ihnen geben somit unter anderem einen Einblick in aktuelle Ansätze und Entwicklungen der Videokunst. Dabei zeigt sich erwartungsgemäss, dass auch in diesem Bereich die Botschaft keineswegs im Medium aufgeht, sondern dass die Videoarbeiten heute den unterschiedlichen Intentionen entsprechend an den unterschiedlichsten Orten stehen.

URSULA BIEMANN beschäftigt sich als Künstlerin, Theoretikerin und Kuratorin seit vielen Jahren intensiv mit den territorialen und sozialen Verwerfungen, die in der Folge der Globalisierung entstanden sind. Sie spürt den migrerenden Waren- und Menschenströmen in ihren geopolitischen Ursachen, in den mikrogeographischen Strukturen und den existenziellen Folgen für die Einzelnen nach. Ihre Projekte entstehen aus der Zusammenarbeit mit den Betroffenen, mit Kulturtheoretikerinnen, Anthropologen, NGO-Verantwortlichen, Architektinnen u.a. sowie in gross angelegten kollaborativen Projekten mit anderen Künstlerinnen und Künstlern. Unter der Regie von Ursula Biemann verbinden sich vielfältige Perspektiven zu einem Panorama, das letztlich immer die Nähe zu den Betroffenen sucht.

Im Fokus auf das Dokumentarische und im politischen Impetus nicht weit von Ursula Biemanns Haltung entfernt hat ihre ehemalige Schülerin **INGRID WILDI MERINO** eine international beachtete Arbeit entwickelt. 1963 in Santiago de Chile geboren und 1981 in die Schweiz emigriert, basiert ihre Beschäftigung mit den Symptomen einer globalen Migration, mit Fragen der Identität oder des kulturellen Rollenverständnisses auf der besonderen Sensibilität der eigenen transkulturellen Biographie. So zeigen Ingrid Wildi Merinos dokumentarische Arbeiten eine Befragungs- und Schnitttechnik, die uns die einzelnen Menschen ungewöhnlich nahe bringt, ohne ihnen zu nahe zu treten. Ihre Kamera gewährt den Individuen den Raum und manchmal sogar die Anonymität, die sie benötigen, und sie lässt ihnen die Deutungsmacht über die eigene Geschichte.

So entstehen immanent politische Dokumente, die eine Aufmerksamkeit jenseits von Sozialvoyeurismus und Unterhaltsamkeit erzeugen.

MUDA MATHIS und SUS ZWICK produzieren ihre Videos im unmittelbaren Zusammenspiel mit ihren weiteren Aktivitäten: den multimedialen Installationen, den Performances, den Fotografien und der Musik. In bildhaft pointierter Form und mit grosser Stilsicherheit ausgestattet navigiert das Duo seine performativen Auftritte durch ein Kaleidoskop aus kühnen Stilwechseln über ein Spielfeld, auf dem sie ihre multiplen Rollen thematisieren, stilisieren und zugleich ironisieren. Namentlich über ihre fulminanten Konzerte mit der Band ‚Les Reines Prochaines‘ haben sich die Künstlerinnen inzwischen ein breites Publikum erschlossen. Gleichzeitig gibt ihr heiter-ironischer Umgang mit dem Rollenspiel einer jüngeren Generation von Künstlerinnen und Künstlern neue Modelle vor für ein gleichermassen künstlerisches wie gesellschaftliches Agieren.

Auch CHRISTIAN MARCLAY verbindet seit vielen Jahren Musik mit bildender Kunst. Er betätigt sich abwechslungsweise als Performer, Bildhauer, Fotograf und Videokünstler, aber auch als Musiker, Komponist und DJ. Geboren 1955 in San Rafael, Kalifornien, verbrachte Christian Marclay seine Jugend in Genf, studierte zwei Jahre an der Genfer Hochschule für visuelle Kunst und wechselte Ende der 1970er Jahre nach Boston und New York. Zur gleichen Zeit spielte er zusammen mit dem Gitarristen Kurt Henry in der Gruppe ‚The Bachelors, even‘ und etablierte sich durch seine Performances mit Platten und Plattenspielern als einer der Pioniere auf diesem Gebiet. Seither entwickelt er parallel und immer in Verbindung mit der Welt der Musik sein plastisches Werk, die Fotografien und die Videoarbeit. Spielerisch und lärmend in den Performances, leise in den Installationen: Christian Marclay steht mit seinen Projekten seit Jahren im Zentrum einer Diskussion um die Stellung des Objektes, seine Verbindung zum anderen und zur Gesellschaft.

Der fünfte Prix Meret Oppenheim schliesslich geht an einen Grossen der aktuellen Architektur, an ROGER DIENER. Roger Diener steht für eine Fokussierung auf die urbane Architektur in allen Massstäben, vom privaten Wohnhaus über den öffentlichen Grossbau bis hin zum städtischen Masterplan. Ausgangspunkt seiner Projekte ist die genaue Analyse des Ortes als geschichtlichem Artefakt, das aus komplexen ökonomischen, politischen und sozialen Strukturen entstanden ist. Diese Strukturen werden im Büro Diener & Diener gelesen und mittels präziser Setzungen weitergeschrieben. Die architektonische Sprache von Roger Diener ist heute eine Referenz für viele jüngere Architektinnen und Architekten. Sie steht für Zurückhaltung und formale Beschränkung, für eine fast schon klassische Präzision und Eleganz.

Andreas Münch

LA NEUVIÈME ÉDITION DU PRIX MERET OPPENHEIM distingue 5 artistes et un architecte. Les artistes d'abord. Ursula Biemann, Ingrid Wildi Merino, Muda Mathis et Sus Zwick se consacrent toutes depuis longtemps à la vidéo, un média avec lequel Christian Marclay travaille beaucoup lui-même. La commission fédérale d'art n'a jamais eu l'intention explicite de privilégier la vidéo en désignant ses lauréats 2009 : le jury a parlé des personnalités artistiques actuelles, et non pas de questions liées à la technique ou au média. Et pourtant ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard si après une absence de plusieurs années, la vidéo fait un retour en force. On peut voir les quatre interviews réalisées avec les lauréats comme des instantanés sur les approches et les évolutions en cours de la vidéo. Il s'avère, comme on pouvait s'y attendre, que dans ce domaine aussi, le média n'épuise pas le message, mais que les travaux vidéo se positionnent aux lieux les plus divers, reflétant la diversité des intentions de leurs auteurs.

URSULA BIEMANN consacre depuis des années son travail d'artiste, de théoricienne et de commissaire d'exposition aux exclusions territoriales et locales déroulant de la globalisation. Elle analyse les causes géopolitiques, les structures micro-géographiques et les conséquences existentielles pour les individus des flots migratoires des hommes et des marchandises. Ses projets naissent d'une collaboration avec les milieux concernés, les théoriciens de la culture, les anthropologues, les responsables d'ONG, les architectes, etc. Elle gère aussi de grands projets en collaboration avec d'autres artistes. Ursula Biemann transforme en un panorama émouvant les images éparses qu'elle a rassemblées.

Ancienne élève d'Ursula Biemann, et proche de son mentor par le rapport au documentaire et au politique, **INGRID WILDI MERINO** a réalisé des travaux qui ont attiré l'attention internationale. Née en 1963 à Santiago du Chili et arrivée en Suisse en 1981, elle a fondé sur une sensibilité marquée par sa propre transacculturation son travail sur les symptômes de la migration globale, sur les questions de l'identité et de la répartition culturelle des rôles. Les techniques d'enquête et de montage des documentaires d'Ingrid Wildi Merino placent les gens dans une proximité inhabituelle, sans cependant les gêner ou les embarrasser. Sa caméra donne à chacun l'espace et quelquefois l'anonymat dont il a besoin et le laisse maître de donner un sens à sa propre histoire. Ainsi voient le jour des documents à la signification politique immanente, suscitant une attention au-delà du voyeurisme social et du divertissement.

MUDA MATHIS et **SUS ZWICK** réalisent leurs vidéos en interaction immédiate avec leurs autres activités que sont les installations multimédias, les performances, la photographie et la musique. Utilisant des images volontiers provocatrices, et grâce à une grande sûreté stylistique, leurs performances naviguent à l'intérieur d'un espace kaléidoscopique, passant audacieusement d'un style à l'autre, dans un espace où elles thématisent et stylisent leurs rôles avec beaucoup d'ironie. Grâce notamment à leurs concerts explosifs avec le groupe « Les reines prochaines », les artistes ont atteint un large public. Leur approche ironique et drôle de la thématique des rôles et des personnages sociaux a servi de modèle d'engagement social et artistique à toute une nouvelle génération d'artistes.

CHRISTIAN MARCLAY associe lui aussi musique et arts visuels. Il est tour à tour performer, sculpteur, photographe et vidéaste, mais aussi musicien, compositeur et DJ. Né en 1955 à San Rafael en Californie, il passe sa jeunesse à Genève où il suit pendant deux ans les cours de la haute école d'art et de design avant de partir à Boston et à New York à la fin des années 1970. A la même époque, il joue avec le guitariste Kurt Henry dans le groupe « The Bachelors, even ». Ses performances aux disques et aux platines en font l'un des pionniers dans le domaine. Depuis, il conduit son œuvre plastique, son travail de photographe et de vidéaste, parallèlement mais toujours en relation avec le monde de la musique : autant il est bruyant et démonstratif dans ses performances, autant il est discret dans ses installations. Christian Marclay et ses projets sont depuis des années au centre d'une discussion sur la place de l'objet, sa relation à l'autre et à la société.

Le cinquième prix Meret Oppenheim distingue un des grands noms de l'architecture contemporaine. **ROGER DIENER** fait partie de ces architectes spécialistes de tous les domaines de l'architecture urbaine, que ce soit la maison particulière, les travaux publics ou le plan d'aménagement. Ses projets se fondent sur l'analyse précise du lieu dans sa dimension d'artefact historique né de structures économiques, politiques et sociales complexes. Le bureau d'architectes Diener & Diener décide et développe ces structures à partir de bases précises. Déjà une référence pour de nombreux jeunes architectes, le langage architectonique de Diener & Diener, de par sa discrétion et sa retenue formelle, a une forme d'élégance et de précision déjà presque classique.

Andreas Münch

LA NONA EDIZIONE DEL PREMIO MERET OPPENHEIM è stata vinta da quattro artiste, un artista e un architetto. Dapprima le artiste e l'artista: Ursula Biemann, Ingrid Wildi Merino, Muda Mathis e Sus Zwick hanno in comune il fatto che da tempo lavorano assiduamente nella e con la videoarte e anche Christian Marclay nel frattempo dà la priorità a questa forma artistica. Non che la Commissione federale d'arte volesse con i premi del 2009 mettere in primo piano la videoarte; la discussione della giuria si è concentrata in effetti su personalità del mondo artistico attuale e non tanto su questioni riguardanti la tecnica o il medium. Tuttavia non può essere solo un caso se dopo anni senza videoarte per la prima volta siano stati premiati propri artisti affermatisi in questa disciplina. Le quattro interviste realizzate con i premiati sono anche un resoconto degli approcci e sviluppi attuali della videoarte. Com'era prevedibile, anche in questo ambito il messaggio non si limita al medium. Infatti le opere si situano nei luoghi più disparati a seconda delle intenzioni degli autori.

Con **URSULA BIEMANN** la giuria premia una videoartista, teorica e curatrice che da anni si occupa assiduamente dei cambiamenti territoriali e sociali dovuti alla globalizzazione. Ursula Biemann indaga le cause geopolitiche, le strutture microgeografiche e le conseguenze esistenziali dei flussi commerciali e migratori. I suoi progetti nascono dalla collaborazione con i diretti interessati, con filosofi culturali, antropologi, responsabili di ONG, architetti, ecc., ma anche dalla collaborazione a progetti di ampio respiro con altri artisti e artiste. Nei progetti curati da Ursula Biemann si ricollegano prospettive variate fino a diventare un panorama vicino ai diretti interessati.

Ex allieva di Ursula Biemann e vicina alle sue idee per quanto riguarda la documentazione e la politica, **INGRID WILDI MERINO** ha realizzato lavori considerati a livello internazionale. Nata a Santiago del Cile nel 1963 ed emigrata in Svizzera nel 1981, Ingrid Wildi Merino applica da decenni un approccio artistico fondato sulla sua biografia transculturale inserendosi così nel dibattito sulla migrazione, la comunicazione interculturale e i ruoli di genere in corso nell'arte contemporanea. I suoi video denotano una tecnica d'inchiesta e di montaggio che avvicina singoli individui senza metterli a disagio concedendo loro spazio, talvolta anche l'anonimità e la forza necessarie per dare senso alla loro storia. In questo modo nascono documenti intrinsecamente politici che generano un'attenzione che va oltre il voyeurismo sociale e il semplice piacere.

MUDA MATHIS e SUS ZWICK realizzano i loro video in un'interazione diretta con le loro ulteriori attività: installazioni multimediali, performance, fotografie e musica. Dotate di arguzia metaforica e di grande sicurezza stilistica, con le loro performance attraversano uno spazio caleidoscopico adottando rotture stilistiche audaci e tematizzando il loro ruolo con molta ironia. Attraverso i loro concerti con la band «Les Reines Prochaines», le due artiste si sono fatte conoscere a un vasto pubblico. Al contempo il loro approccio divertente e ironico alla tematica della ripartizione dei ruoli è diventato un modello di impegno sociale e artistico per una giovane generazione di artiste e artisti.

Anche CHRISTIAN MARCLAY collega da molti anni la musica alle arti visive. Di volta in volta è performer, scultore, fotografo, videasta, ma anche musicista, compositore e DJ. Nato nel 1955 a San Rafael, California, Christian Marclay è cresciuto a Ginevra. Dopo due anni di studi all'École supérieure d'art visuels di Ginevra, conclude la sua formazione a Boston e New York. Nello stesso periodo suona con il chitarrista Kurt Henry nel gruppo «The Bachelors, even», affermandosi quale pioniere in questo campo con le sue performance con dischi e giradischi. Da allora continua a sviluppare parallelamente e sempre in un contesto musicale il suo lavoro installativo, fotografico e videoartistico. Tanto ludico e rumoroso nelle sue performance quanto silenzioso nelle sue installazioni, Christian Marclay è al centro delle riflessioni sulla posizione dell'oggetto, il suo rapporto con gli altri e con la società.

Il quinto Premio Meret Oppenheim è attribuito all'architetto basilese ROGER DIENER, uno dei grandi protagonisti dell'architettura contemporanea. Roger Diener focalizza l'architettura urbana in tutte le sue sfaccettature, dalla casa privata all'edificio pubblico fino al masterplan urbanistico. Alla base dei suoi progetti si colloca l'analisi precisa del luogo quale artefatto storico generato da complesse strutture economiche, politiche e sociali. Queste strutture possono essere lette e sviluppate attraverso riferimenti precisi. Diventato un punto di riferimento per molti giovani architetti e architette, il linguaggio architettonico di Diener & Diener è sinonimo di riservatezza e riduzione formale, di un'eleganza considerata già «classica» dalle generazioni successive.

Andreas Münch

MEI
OPEN
2009

PRIX RET JHEIM



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Swiss Confederation

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI

Dipartimento federale dell'interno DFI

Departament federal da l'intern DFI

Federal Department of Home Affairs FDHA

Bundesamt für Kultur BAK

Office fédéral de la culture OFC

Ufficio federale della cultura UFC

Uffizi federali da cultura UFC

Federal Office of Culture FOC

| URSULA BIEMANN |





Bildgebungen zur globalen Mobilität

Angela Dimitrakaki im Gespräch mit Ursula Biemann

In den letzten zehn Jahren hat Ursula Biemann einen einzigartigen Werkkomplex geschaffen, der sich thematisch mit der Entstehung einer globalen Ordnung und unserem Weg ins 21. Jahrhundert auseinandersetzt. In ihrer andauernden Beschäftigung mit der hybriden, kontinuierlich sich entwickelnden Kunstform des Videoessays hat sie für die zeitgenössische Kunst ebenso den politischen Einsatz dieser Technologie erweitert wie auch die Möglichkeiten des Autors / der Autorin, sich zu positionieren. Das breite Spektrum ihrer Themen – von den Grenz- zu den Arbeitsproblematiken, von Geschlechterfragen zu politischen Konflikten, von der Informationsökonomie zum migrierenden Körper als Konsumgut – entwickelt seine Überzeugungskraft in den überraschenden Verknüpfungen, mit denen Ursula Biemann etablierte Geografien in neue überleitet. Bei ihr wird die Reise zu einem Instrument, um mittels Erfahrung und Reflexion der Frage nachzugehen, wie gesellschaftliche Subjekte und kollektive Vorstellungswelten entstehen. So haben ihre Begegnungen mit ganz überraschenden Formen von globalisierungsbedingter Alterität und Enteignung zu Videoessays geführt, die, obwohl subjektive Geschichten, doch nie den grösseren Zusammenhang aus den Augen verlieren: die Welt des menschlichen Handelns als Ausdruck konkreter historischer Kräfte. In seiner thematischen und strukturellen Vielfalt zeigt dieses Werk letztlich die Lücken einer allgegenwärtigen, aber seltsam unvollständigen Bilderwelt auf; Lücken, in denen die Hegemonie des Zeichens laufend an der materiellen Wirklichkeit des gesellschaftlichen Raumes abgeglichen wird. Es ist diese Qualität in Ursula Biemanns Arbeit, welche die historische Erfahrung der Globalisierung mit einer Bildpolitik verbindet.

AD: Deine Arbeit hat eines der radikalsten Denkmodelle der zeitgenössischen Kunst mitgeprägt, das gemeinhin als ‚dokumentarische Wende‘ bezeichnet wird. Allgemein haben im Laufe des letzten Jahrzehnts viele Künstschaffende besonderen Nachdruck auf die Produktion von Formen gelegt, die man als ‚soziale Dokumente‘ bezeichnen könnte. Deine Beschäftigung mit dem Videoessay in den 1990er Jahren geschah im Vorfeld dieser Bestrebungen, welche zugleich die Grenzen der Kunst überprüften und neue Parameter für das bewegte Bild definierten. Weshalb hast du dich in diesem besonderen historischen Moment gerade für die Möglichkeiten des Videoessays interessiert?

UB: Als ich in den späten 1990er Jahren mit meinen Videoerkundungen begann, war der Videoessay noch kein verbreitetes Genre. Was mich bewegte, die Möglichkeiten der Videotechnik zu erforschen, war die Tatsache, dass ich mich durch die Medien Fotografie und Text, mit denen ich zuvor gearbeitet hatte, zu sehr eingeschränkt fühlte. Ich brauchte ein breiteres Spektrum von Methoden und Instrumenten, wenn ich den damals gerade einsetzenden Globalisierungsprozess ansprechen wollte. Und das ist der springende Punkt: Ich betrat die Kunstszenen in den späten 1980er Jahren, als zwei grössere Veränderungen gleichzeitig stattfanden. Erstens war das Kapital gerade dabei, ein vollkommen neuartiges globales System zu errichten. Zweitens erfuhr der Kunstdiskurs eine Ausweitung und einen grundlegenden Wandel durch neue Tendenzen in den Kultur- und Medienwissenschaften, in der Ethnologie und der postkolonialen Kritik sowie in der feministischen Theorie. Sie sollten sich stark auf das Künstschaffen und dessen Kontext auswirken. Diese Veränderungen waren an einem Ort wie New York, wo ich damals lebte, wohl stärker spürbar.

Überhaupt war mir klar geworden, dass die Kunsttheorie nicht länger der einzige Bezugsrahmen sein konnte für eine Kunst, die sich fortan gegenüber verschiedenen Gebieten der Wissensproduktion positionieren müsste. Ich spürte die Notwen-

digkeit, eine ästhetische Praxis zu entwickeln, die auf diese komplexe und ziemlich einmalige Situation zu reagieren vermochte. Den Videoessay wählte ich, weil er mir erlaubte, die theoretische Reflexion über systemische, globale Veränderungen mit der Dokumentation von mikropolitischen Strategien zu verbinden, welche die Menschen zur praktischen Bewältigung dieser Veränderungen entwickelten. Das essayistische Video ist eine sehr bewusst komponierte, dichte und vielschichtige Erzählung, die Interviews mit Leuten vor Ort, analytische Begleitkommentare, Geräusche und Musik umfasst und zugleich die Montage von Bildern und Texten, Standaufnahmen und Downloads miteinschliessen kann. Ich dachte, es könnte sich zur Darstellung der neuen transnationalen Existenzweise eignen, die sich plötzlich gleichzeitig in realen physischen, virtuellen und diskursiven Räumen zu entfalten begann. Meiner Ansicht nach liegt ein Potenzial der Kunst in der kritischen Auseinandersetzung mit den Prozessen, die die komplexen globalen Entwicklungen bewirken und prägen, und darin, zum besseren Verständnis der Bildregime beizutragen, die diese sichtbar machen.

AD: Wenden wir uns kurz dem überfrachteten Begriff ‚Repräsentation‘ zu. Mir schienen deine Videoessays nie eine Darstellung gesellschaftlicher Schauplätze und Prozesse im engeren Sinn anzustreben, sondern eher in einen Dialog zu treten. Dieser Dialog bezieht sowohl das Publikum als auch die gesellschaftlichen Schauplätze, Prozesse und Personen mit ein, die in den Videoessays vorkommen. Scheint dir eine solche Interpretation des Videoessays in irgendeiner Weise sinnvoll?

UB: ‚Repräsentation‘ ist vielleicht ein zu statischer Begriff für das, was ich mache, denn Wissen ist nie von vornherein vorhanden, sondern will erzeugt sein. Das ist ein Prozess, der in Zusammenarbeit mit den Menschen stattfindet, die ich befrage oder sonst wie vor Ort mit einbeziehe. Ich lerne auch aus den Bildern, die ich drehe, denn sie geben ihre Bedeutung oft erst preis, nachdem ich lange mit ihnen gearbeitet habe.

Der Videoessay nimmt gewöhnlich Zuflucht zur auktorialen Stimme, um verschiedene Schauplätze und Ideen miteinander zu verknüpfen, und ich kann diesen Kommentar nur im Hinblick auf ein Publikum schreiben. In diesem Sinn spielen Betrachter und Betrachterin bereits beim Schreiben des Drehbuchs eine Schlüsselrolle. Außerdem besteht ein wichtiger Teil meiner Arbeit in öffentlichen Diskussionen. In den ersten Jahren meiner Videoarbeit war es mir enorm wichtig, meine Werke persönlich vorzuführen, sie öffentlich mit dem Publikum zu diskutieren und darüber zu schreiben. Das schien besonders im Hinblick auf die Rezeption meiner Videos im Kunstkontext nützlich zu sein, da meine Arbeit sich nicht ohne weiteres einer der herkömmlichen Kunstkategorien zuordnen liess. Meine Absichten bedurften anfänglich der Vermittlung und Erklärung, auch wenn diskursive Kunstformen seit der Documenta X, 1997, zunehmend auf breitere Anerkennung stiessen. Aber der Kunstbetrieb ist natürlich nicht der einzige Kontext, in dem meine Arbeiten zu sehen sind.

AD: Wo wird dein Werk verbreitet, und reagieren andere Publikumskreise anders darauf?

UB: Neben der Präsentation in Museen und auf Biennalen werden meine Arbeiten von einem breiten Spektrum von Wissenschaftlern, Forschenden und Studierenden an Universitäten verwendet, besonders in den USA, aber auch anderswo. Gelegentlich werden die Videos an Film- oder Videofestivals und Konferenzen vorgeführt oder anlässlich politischer Veranstaltungen und Workshops von Nichtregierungsorganisationen. Tatsächlich ist vor allem das nicht kunstbezogene Publikum daran interessiert, meine ästhetischen Experimente zu diskutieren, weil es mit den politischen Argumenten bereits vertraut ist, während ein vorwiegend an Kunst oder Film interessiertes Publikum eher dazu neigt, über den Inhalt zu sprechen, weil ihm meine ästhetischen Entscheidungen mehr

oder weniger klar sind. Es ist eine Art Rollentausch, der für ziemlich unvorhersehbare und anregende Diskussionen sorgt.

AD: Dennoch finde ich, dass deine Videoessays nicht unbedingt davon abhängig sind, wie das Publikum sich dazu verhält. Sie sprechen immer die Möglichkeit eines ‚grösseren Zusammenhangs‘ an und scheinen dazu quasi ‚Grundsatzpapiere‘ zu erarbeiten: indem sie ein Thema durch unerwartete Verbindungen hindurch verfolgen, indem sie lokale Prozeduren in solche von globaler Bedeutung übersetzen. In dieser Hinsicht hat deine Arbeit möglicherweise mit der zentralen ideologischen Stossrichtung der Postmoderne aufgeräumt, nämlich deren Betonung der immerwährenden Instabilität jeder Bedeutung, obwohl sie vom Poststrukturalismus, der feministischen Theorie und der Postkolonialismuskritik beeinflusst ist, die sich von dieser Destabilisierung der Bedeutung politische Vorteile versprachen. Jedenfalls hat deine Kunst nachweislich mitgespielt bei der Unterteilung der zeitgenössischen Kunst in zwei Phasen: die postmoderne Kunst als erste Phase, in der das Gewicht auf der Bedeutungsaufhebung liegt, und eine zweite Phase als Reaktion auf die Globalisierung, die auch Aufmerksamkeit für materielle Prozesse und konkretere Erfahrungen fordert. Teilst du diese Einschätzung?

UB: Nun, die berühmte ‚Bedeutungsinstabilität‘ wurde von Künstlern auch als Problem erkannt, weil sie realisierten, wie locker diese Position durch den Kunstmarkt und verwandte Schauplätze wieder wettgemacht werden konnte. Eine Reaktion auf dieses Problem war die institutionelle Kritik – das heisst: das Beharren auf der Wichtigkeit des ideologischen Kontexts von Kunst –, an der ich mich schon während meiner Studienzeit beteiligte. Doch in den späten 1980er Jahren konnte sich die institutionelle Kritik nicht länger auf die Kunstinstitutionen beschränken. Sie musste ausgedehnt werden auf die Ethnologie, die Naturgeschichte, man denke etwa an Mark Dions Dioramen und ausgestopfte Eisbären, oder auch auf die Geografie – alles gleichermaßen wichtige, bedeutungsstiftende Tätigkeiten. Der Unterschied liegt darin, dass diese Disziplinen auf eine Welt jenseits der Kunst verweisen und daher gern materielle Realitäten mit einbeziehen. Ich habe die postmoderne Unbestimmtheit des Zeichens niemals als fas-

zinierende oder auch nur im Entferntesten hilfreiche Voraussetzung für mein künstlerisches Vorhaben betrachtet.

AD: Du hast bereits von der Wichtigkeit gesprochen, über deine Arbeit zu reden. Ferner gibt es da natürlich deine theoretischen Schriften und nicht zuletzt dein umfangreiches Wirken als Kuratorin. Wie hängen das Verfassen theoretischer Texte, das Kuratieren von Ausstellungen und deine künstlerische Tätigkeit zusammen?

UB: Ich sehe es als reziproke Beziehung. Das Schreiben – damit meine ich Texte, die über die einfache Diskussion gesellschaftspolitischer Themen hinausgehen, die ich vielleicht in meinen Videoessays nicht direkt anzusprechen vermochte –, dieses Schreiben über mein Werk auf einer ‚Metaebene‘, über meine Beweggründe und meinen ästhetischen Ansatz, hat mir ganz allgemein geholfen, mein Werk in einen intellektuellen Kontext zu stellen, in dem es verständlich wurde, gerade weil die Kunstkritik diesen theoretischen Rahmen nicht bieten konnte. Andrerseits hatte der Drang zu schreiben zweifellos einen starken Einfluss auf meine Videoarbeit. Das essayistische Video ist im Grunde eine Form des Schreibens.

Aber das Schreiben half mir auch bei der Entwicklung bevorstehender Kunstprojekte, da es komplexe Formen kuratorischer und gemeinschaftlicher Arbeit möglich macht, mit denen ich ein breiteres und vielfältigeres Publikum erreichen konnte. Die aktive Publikationsarbeit spielte in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Ich betrachte alle diese Aktivitäten als Bestandteil meiner künstlerischen Tätigkeit und finde es anregend, zwischen den verschiedenen Positionen hin und her zu wechseln, nicht zuletzt auch als Kommentar zur heutigen Rolle der Künstlerinnen und Künstler.

AD: Das jüngste Buch zu deinem Werk belegt, dass deine Tätigkeit als Videoessayistin in ständiger Entwicklung begriffen ist.¹ Während einige frühere Videoessays beispielsweise von ‚realen Orten‘ handelten – etwa von der Grenze zwischen den USA und Mexiko und ihrer Besetzung durch das

globale Kapital – und darauf achteten, wie Individuen und Gemeinschaften sich in solchen Zonen bewegten, hast du in einer späteren Arbeit, ‚Contained Mobility‘ (2004), einen Habitus für das sehr reale Subjekt, einen angehenden Immigranten aus der Ukraine, geschaffen, um eine Geschichte zu entwickeln, die die gesamte Komplexität seiner sozialen Existenz zu vermitteln vermochte. Was hat dich zu diesem Schachzug veranlasst?

UB: Du spielst hier darauf an, welche örtlichen Bezüge und Begriffe Individuen und Gemeinschaften in einer sich stetig verändernden Welt entwickeln. Das war tatsächlich ein häufig wiederkehrendes Thema in meinen Videos, in denen Grenz- und Mobilitätsvorstellungen eine zentrale Rolle spielen. Meine ästhetischen Strategien entwickeln sich, weil sich die Migrationsmuster und die Art, wie wir sie interpretieren, im Lauf der Zeit verändert haben. Im amerikanisch-mexikanischen Grenzgebiet, das ich seit 1988 immer wieder besucht habe, werden in extrem prekären Verhältnissen lebende Migrantinnen in die globale Produktionskette einer Hightech-Industrie eingegliedert. Die Idee dieses ersten Videos, ‚Performing the Border‘ (1999), bestand darin, diese neue Art von Grenze zwischen Süden und Norden zu dokumentieren, zwischen weiblichen Fliessband-Arbeitskräften, die in der Wüste in Bretterbuden ohne Elektrizität und Wasser hausen, und der fernen, hochtechnisierten Fortschrittsgesellschaft, die durch diese Frauen aufrecht erhalten wird. In diesem Sinn handelt ‚Performing the Border‘ also eher von einer an einem Wendepunkt angelangten *Conditio humana*, als lediglich von einem realen Ort – der Grenze, einer Stadt, der Wüste oder der Fabrikationsstätte.

AD: Eine *Conditio humana*, die nicht mehr in einem abstrakten, diachronischen Sinn zu verstehen ist, sondern als konkrete, historische Realität?

UB: Genau, wir reden hier von der realen historischen Situation, die das globale Kapital am Ende des 20. Jahrhunderts geschaffen hat und die in einer Grenzstadt wie Ciudad Juarez

besonders deutlich wird. Du hast also Recht damit, dass ich tatsächlich hingeho und die konkrete Realität der Industrieparks und Wüstenkolonien dokumentiere. Dies war meine erste Feldforschung. Aber alle meine Videoessays stellen eine Verbindung zu einem parallelen, technisch erzeugten Raum her, der direkt auf den Raum des Videos Bezug nimmt. Vergessen wir nicht, dass die meisten Instrumente, die entlang der amerikanisch-mexikanischen Grenze hergestellt werden, in der optischen Industrie zum Einsatz kommen: in der Mikro- und Teleskopie, der medizinischen und der Weltraum-Optik, in Identifikations- und Überwachungsgeräten, in der Bildsatellitentechnik usw. Auf diese virtuelle Welt wird in ‚Performing the Border‘ laufend angespielt, obwohl ich damals noch nicht über die angemessen raffinierten künstlerischen Mittel verfügte.

AD: Was meinst du mit ‚raffinierten künstlerischen Mitteln‘?

UB: Mitte bis Ende der 1990er Jahre kam das Internet gerade erst richtig auf, und da fehlte einfach die Zeit, um die Auswirkungen des Cyberspace auf den Bildkonsum in ihrem vollen Umfang zu erfassen. Im darauf folgenden Videoessay ‚Writing Desire‘ (2000) baute ich Quicktime-Videos des russischen ‚Brautmarktes‘ ein, die ich im Internet gefunden hatte; so war es mir möglich, einen Dialog zwischen Computer- und Videobildschirmen herzustellen und gewissermassen neue Formen von Subjektivität miteinander in Beziehung zu bringen. Ich war allgemein immer stärker daran interessiert, das Bild zu verzerrn und es von seiner ursprünglich dokumentarischen Ästhetik zu entfremden.

AD: Weshalb war diese Entfremdung nötig?

UB: Ich musste beispielsweise einen ästhetischen Ansatz für Themen wie ‚geschlechtsspezifische Arbeit im globalen Kontext‘ finden. Dieser musste sich deutlich von der Ästhetik des klassischen ‚Arbeiterfilms‘ unterscheiden. Wir hatten nun

neue theoretische Instrumente, um die neu entstehenden Grenzsubjekte zu analysieren, welche auch einer neuen Bildsprache bedurften. In ‚Performing the Border‘ war es möglich, ein solches Vokabular durch das Verlangsamten von Bildsequenzen und das Einfärben nächtlicher Tanz- und Strassen-szenen zu erzeugen; grüne Computertexte flossen über die Bilder von mit Plastikhauben und Schutzbrillen ausstaffierten, arbeitenden Frauen hinweg nach oben und stellten einen Bezug zu der mit Entladungskabel bestückten Werkbank her, das Ganze untermalt von elektronischer Musik. Das waren Versuche, eine Cyborg-Bildsprache zu schaffen, die ein anderes ‚Signal‘ aussenden würde als die herkömmlichen Szenen von sagen wir ‚Arbeiterinnen beim Verlassen der Fabrik‘. Die Idee war, nicht einen Ausschnitt des Lebens in Mexiko mit Rancheromusik im Hintergrund zu zeigen, sondern ein Bild von der Grenze als künstlichem Deregulierungslaboratorium zu vermitteln, abgekoppelt vom Sozialleben der unmittelbaren Umgebung.

AD: Kommen wir nochmals zurück auf ‚Contained Mobility‘. Ich finde diesen Videoessay äusserst interessant, weil er die Realismusfrage der zeitgenössischen Kunst kompliziert. Das meinte ich, als ich darauf hinwies, dass du einen Habitus für dein reales soziales Objekt Anatol K. Zimmermann konstruiert hast. Was brachte diese Verbindung von konstruierter Mise-en-scène und realem sozialem Subjekt zum Vorschein?

UB: Bei ‚Contained Mobility‘ ging ich einen Schritt weiter und versuchte explizit einen künstlichen Habitus zu schaffen, welcher der sich abzeichnenden Typologie der aktuellen Migrationssituation gerecht würde. Im Jahr 2004 war das bereits nicht mehr der Migrant, der von A nach B zog, um sich dort niederzulassen, Arbeit zu finden und Gemeinschaften zu gründen, wie es das ganze 20. Jahrhundert hindurch der Fall gewesen war, sondern der Flüchtlings, der daran gehindert wurde, sich irgendwo niederzulassen. Das ist nach wie vor so.

Der Flüchtling setzt sich in Bewegung, ohne unbedingt einen Zielort zu erreichen. Ich wollte ein Bild finden für den neuen, in der Schwebe befindlichen, posthumanistischen Raum, in dem sich diese Figur aufhält. Der Schiffcontainer war eine gute Metapher für diesen Seinszustand, da es sich um einen versiegelten, begrenzten und genormten Raum handelt, der gleichzeitig Teil eines weltweiten Transport- und Mobilitätsystems ist. Der Container mit seinen paradoxen Eigenschaften ist ein Ort, der Anatols Situation äusserst effektiv verdeutlicht, deshalb hab ich ihn als Habitus verwendet. Das Video ist eine *Mise-en-scène*, eine inszenierte Situation, aber Anatols Reisebiografie ist real, ich habe mich stundenlang mit ihm unterhalten. Ich nenne ihn übrigens beim Vornamen, weil wir mittlerweile befreundet sind – ein unerwartetes Resultat unserer Zusammenarbeit für dieses Projekt.

Allgemein betrachte ich es als meine künstlerische Freiheit, Dokumente zu ‚fabrizieren‘, wenn die richtige Art von Dokument nicht existiert. Tatsächlich ist die Wiedereinführung der Fiktion in den dokumentarischen Diskurs eine Anerkennung des diskursiven Charakters jeglicher Darstellung. Die Vermischung von fiktionalen und tatsächlichen Orten in ‚Contained Mobility‘ ist nicht nur eine Kritik des dokumentarischen Realismus, sondern impliziert auch, dass es für solche globalen Phänomene neue Begrifflichkeiten braucht, um ihre immense Tragweite zu verdeutlichen.

Darüber hinaus haben meine visuellen Untersuchungen eine starke intuitive Komponente, die mir erlaubt, Ausdrucksformen für Beziehungen zu finden, von denen ich weiß, dass sie einen wesentlichen Teil der Realität bestimmen, was ich jeweils genau spüre, aber nicht unbedingt dokumentieren kann. Solche Beziehungen bildlich festzuhalten, ist ein erster Schritt, um sie konkret fassbar zu machen. Im Grossen und Ganzen habe ich ein kompliziertes Verhältnis zum Realismus,

sofern man unter Realismus die Beziehung zwischen audiovisuellem Text und gesellschaftlicher Realität versteht. Natürlich ist das Drehen von Videos ein ständiger Versuch, genau diese Verbindung zwischen Text und Referent herzustellen. Deshalb sollte man unter Realismus etwas verstehen, was hervorgebracht werden muss, und nicht etwas, was von vornherein gegeben ist.

AD: Reden wir noch etwas eingehender über das ‚Dokument‘. Inwiefern ist es Teil deiner künstlerischen Arbeit?

UB: Das ist eine interessante Frage: Wie wird ein Text zum Dokument? Vor nicht allzu langer Zeit habe ich darüber mit dem Kunstkritiker Jan Verwoert diskutiert. Er sagte, dass ein Text, sobald er als wertvolle Information ‚beglaubigt‘ sei, als Teil eines grösseren Fundus gesammelter Texte archiviert werde. Dabei handelt es sich immer um mehr als ein Dokument, und deshalb werden sie in irgendeiner Form von Datei – Ordner, Kartei, elektronische Datei – geordnet. Ein Text wird zu einem Dokument, sobald er einem Informationsverwaltungssystem einverleibt wird. Das heisst, bevor etwas zu einem Dokument wird, ist es lediglich ‚Stoff‘, filmisches Rohmaterial. Um als Dokument zu gelten, muss dieses Etwas seinen Platz finden und innerhalb eines semiotischen Systems verständlich werden. Es genügt nicht mehr, ein Dokument herzustellen. Man muss den diskursiven Kontext mitliefern, in dem ein potenzielles Dokument als solches funktioniert. Deshalb lege ich in einigen meiner Videos Dateisysteme an. ‚Black Sea Files‘ (2005) ist sogar danach benannt. Der Titel klingt wie ‚Akte X‘, ein Dossier, das Geheimnachrichten birgt, so dass meine künstlerische Tätigkeit mit jener eines Geheimagenten vergleichbar wird, der verdeckte Information aufspürt. An gute Informationen ist nur schwer heranzukommen.

AD: Du stellst also in einer informationsgesättigten globalen Medienellschaft die Frage: Was ist ‚gute Information‘? Könnte man den Video-

essay nicht einfach als experimentelles Lehrmittel betrachten und zugleich als radikalierte Form von Information, die den glatten Ablauf der durch das globale Kapital etablierten Wissensökonomie unterläuft? Wie siehst du das Verhältnis zwischen deinem Umgang mit Informationen in den Video-essays und dieser immer stärker werdenden Ökonomie des Wissens?

UB: Generell gibt es tatsächlich eine Flut von Bildern, Videos und Daten, aber was haben uns diese Bilder über die Gesellschaft, in der wir leben, zu sagen? Helfen sie uns, unsere Geschichte zu verstehen und wer wir heute sind, oder verbergen sie das gerade? Was ist mit den Bildern, die uns vorenthalten werden, oder jenen, an die man aufgrund beschränkter Zugriffsrechte nur schwer herankommt? Selbst die Bilder, an die man ohne weiteres herankommt, bedürfen der Interpretation und Kritik. Ein Videoessay passt vielleicht bestens ins Muster der Ereignisse, etwa zum Bau einer Ölipeline, den wir in den Medien verfolgen. Aber statt lediglich über das Ereignis zu berichten, erzeugt der Essay kritisches Wissen, indem er Information und persönliche Meinung bewusst miteinander vernetzt.

AD: Gibt es künstlerische Traditionen, die dich dazu inspiriert haben, dich dem Dokument zuzuwenden?

UB: Martha Roslers ‚The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems‘ (1974–75) und Hans Haackes ‚Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System as of May 1, 1971‘, haben mich in dieser Hinsicht vielleicht am stärksten beeinflusst.

AD: Was genau an der Verwendung des Dokuments in diesen Werken hat dich interessiert? Und erfordert unsere aktuelle Situation wieder einen anderen Umgang mit dem Dokument, angesichts der Tatsache, dass diese Arbeiten in den 1970er Jahren entstanden sind?

UB: Ich halte diese Werke für besonders gelungene Beispiele einer systemischen Auseinandersetzung mit der Ökonomie der Bilder. Roslers Foto-Text-Projekt zur Obdachlosigkeit

kritisiert eine dokumentarische Tradition, die behauptet, realistisch zu sein, aber häufig inszenierte Bilder liefert, die entweder die Erwartungen der Leute befriedigen oder nach Bedarf Emotionen wecken beziehungsweise das zeigen, was sich verkaufen lässt. Das deutet auf eine emotionale Ökonomie dokumentarischer Bilder hin. Haackes Untersuchung der finanziellen Verfilzungen zwischen Kunstinstituten und der Gentrifizierung ganzer Stadtviertel in New York wirkte auf mich wegen seiner künstlerischen Vorgehensweise und der Entscheidung, die Untersuchung auf das Kunstsystem selbst zu konzentrieren, ungeheuer inspirierend. Was sich seit den 1970er Jahren grundlegend verändert beziehungsweise sich inzwischen als offenkundig erwiesen hat, ist die Tatsache, dass die Konsequenzen jedes Wirtschaftssystems heute eindeutig global sind. Das politische Subjekt ist vielleicht nicht mehr unbedingt der arme Stadtbewohner, wie in Roslers Projekt, sondern das postkoloniale, geschlechtsspezifisch geprägte, migratorische oder generell mobile Subjekt, das eine vollkommen andere Geografie mit sich bringt. Lokale Realitäten müssen mit umfassenderen Strukturen verknüpft werden, um ihre Bedeutung zu enthüllen.

AD: Inwiefern nimmt dein Werk auf aktuelle feministische Strategien Bezug? Du hast ja mehrere Videoessays produziert, die das Verhältnis der Geschlechter reflektieren?

UB: Die Rolle der Geschlechtszugehörigkeit bei der Entstehung dieser neuen Weltordnung hat mich viele Jahre lang beschäftigt. Während sich die meisten Künstlerinnen auf den Körper und Identitätsfragen konzentrierten, habe ich mich dafür interessiert, wie geschlechtsspezifische Körper andere Dinge hervorbringen – etwa neue Ökonomien, transnationale Beziehungen, Grenzräume und prekäre, transitorische Geografien. Ein geschlechtsspezifisches Verständnis ökonomischer Prozesse bleibt unverzichtbar. Wir erhalten nicht nur

ein unvollständiges, sondern auch ein ziemlich verzerrtes Bild, wenn wir Gender als bestimmenden Faktor dessen, was wir ‚Globalisierung‘ nennen, ausser Acht lassen.

AD: Ein Aspekt deiner Tätigkeit, der mich schon immer verblüfft hat, ist ihre Arbeitsintensität. Bei einigen deiner Videoessays hast du Jahre gebraucht, um sie zu vollenden; sie stellen eine Menge Anforderungen und setzen gründliche Kenntnisse voraus, nicht nur des technischen Geräts, sondern auch eines im Zusammenspiel mehrerer Disziplinen entstandenen theoretischen Wissensgebiets, das seinerseits über deren Grenzen hinausreicht. Ein bemerkenswerter Zug deiner Kunst ist, dass sie die Identität der Kunstschaffenden – als Software-Entwickler einerseits – die dominante Form in den 1990er Jahren, bei Anbruch der digitalen Revolution – oder als Schöpferinnen von Objekten oder Erfahrungen anderseits – untergräbt. Wie würdest du diesen Aspekt deiner Arbeit beschreiben?

UB: Die Arbeit, die ich mache, ist in erster Linie eine Form von Forschung, zu der die Feldarbeit auf geopolitischen Terrains dazugehört. Ich würde sie als investigative Kunstform bezeichnen, da ich die Kamera als Erkenntniswerkzeug benutze, um die Welt kennenzulernen, nicht unbedingt im Sinn des Entdeckens von Unbekanntem, sondern eher im Hinblick auf ein Ordnen gewonnener Erkenntnis zu einem komplexen ästhetischen Produkt, das neue Bedeutungen zutage fördern kann. Am arbeitsintensivsten ist nicht die jeweilige Feldforschung, sondern der darauf folgende Schnittprozess, der ein Jahr oder länger dauern kann. Während dieser zweiten Phase besteht meine Arbeit in einer visuellen Form von Theoriebildung. Das Hauptziel liegt darin, das Videomaterial einer Reihe theoretischer Diskurse auszusetzen – möglichst nicht den nächstliegenden, da unerwartete Verbindungen oft produktiver sind. Nehmen wir beispielsweise ‚Remote Sensing‘ (2001), ein Videoessay über den globalen Frauenhandel, für den ich in Südostasien ausgiebig gefilmt habe. Statt einen Ausbeutungsdiskurs auf die sklavereiähnlichen Zustände anzuwenden,bettete ich das Ganze in eine kritische Diskussion geografi-

scher Informationssysteme und den damit einhergehenden Vorstellungen von Globalität und totaler Kontrollierbarkeit ein. Um diesbezüglich eine sinnvolle Aussage machen zu können, musste ich mich gründlich mit zeitgenössischen geografischen Methoden und ihrer Kritik auseinandersetzen, was eine ganze Weile dauerte.

Da ist also die ganz praktische Arbeit des Filmens vor Ort, eine längere Zeit der theoretischen Reflexion und die Schaffung einer passenden Bilderwelt. Es gehört jedoch auch eine Art seelischer Aufwand dazu, der oft nicht beachtet wird. Die Geschichten, die ich während der Arbeit mit Frauen in der globalen Sexindustrie, illegal Eingewanderten, Menschen, die am Fliessband arbeiten, Schmugglern oder Leuten in Flüchtlingslagern zu hören bekomme, sind schwer zu verdauen, und ich brauche Zeit, um sie zu verarbeiten. Bei jedem Projekt lasse ich mich auf den oft langwierigen Prozess ein, das stärkende Moment in den Berichten von der totalen Ohnmacht dieser Menschen aufzuspüren, um es in eine treibende Kraft zu verwandeln. Dieser im Videoessay selbst nicht sichtbare Prozess verschlingt viel Energie.

AD: Was du gerade gesagt hast, wirft einiges Licht auf deine Ziele als Künstlerin, was interessant ist, weil die künstlerische Intention in der Postmoderne häufig ein Tabu war. Der Autor war totgesagt worden. In deiner Arbeit begegnen wir einer erneuten Hervorhebung der Autorschaft, jedoch nicht einer Autorschaft, die auf die Schaffung eines radikalen, auf die Künstlerperson konzentrierten Selbst gerichtet wäre. Stattdessen haben wir es mit einer nach aussen blickenden Autorin zu tun. Liesse sich diese Wiederbelebung der Autorschaft jenseits des Autobiografischen heute mit einer Strategie des Widerstands in Verbindung bringen?

UB: Gemeinschaftliche und transdisziplinäre Projekte brechen zwangsläufig mit konventionellen Formen der Autorenschaft. Der Videoessay ist in dieser Hinsicht vorbildlich, denn er strukturiert und verwebt vielfältige Wissensquellen, die ich auch gerne bekanntgebe und anerkenne.

Mein eigener Handlungsraum muss aber jederzeit klar sein. Ich verstehe die Produktion von Bildern nicht als Prozess, der eine bestehende Realität nachbildet, sondern als Kraft, die die öffentliche Meinung prägt, politische Strategien beeinflusst und schliesslich zu konkreten Umsetzungen, wie etwa Grenzzäunen, führt. Eine Intervention in diesen Materialisierungsprozess kann sehr wirksam sein, und hier spielt die Intention des Autors oder der Autorin eine wichtige Rolle. Sollten wir meine Arbeit deshalb als interventionistisch bezeichnen? Vielleicht in dem Sinn, dass sie in einem Universum anonymer Allerweltswahrheiten eine klar subjektive Stellung bezieht.

AD: Apropos Kunst als Intervention: In deinem Fall scheint dies eine Produktionsweise zu erfordern, bei welcher der Körper, dein Körper, das konkrete Gelände betritt, also das, was ich als eine ‚Globalisierung vor Ort‘ bezeichne. Deine Überlegungen zu den Orten, wo deine Arbeit als Künstlerin stattfindet – ‚an der Front, Seite an Seite mit den Journalisten, ohne Gasmaske‘, wie es im Video ‚Black Sea Files‘ heißt –, werfen Fragen auf zu den Eigenschaften einer Kunst als Intervention, aber auch zu einer komplexen Form heutiger Produktivkraft. Wie denkst du darüber?

UB: Natürlich könnte man sagen, dass ich zum Bestandteil der territorialen Beziehungen werde, die ich erforsche, aber ich bin mir nicht sicher, ob sich das von dem unterscheidet, was Ethnologen tun, die schon lange mittels teilnehmender Beobachtung arbeiten. Was meine Aussage in ‚Black Sea Files‘ besagt, ist, dass ich neben dem Journalisten arbeite, oder eher anstelle des Journalisten, denn gut recherchierte Reportagen werden in der heutigen Informationsindustrie zunehmend seltener, und Künstler haben begonnen, diese Lücke zu füllen. Aus dem Atelier in die Schützengräben, das ist ein grosser Sprung. Wie konnte das so schnell geschehen? Und was sagt diese Verlagerung über die Beziehung der Kunst zu ihrem gesellschaftlichen Umfeld aus? Die Frage ist, ob dieser Standortwechsel der Kunstschaffenden die erschreckenden Parallelen zwischen dem Kunstbetrieb und der Informationsindustrie,

in welcher der Inhalt von Marktgesetzen bestimmt wird, zu durchbrechen vermag.

Aber du willst vielleicht auf etwas anderes hinaus. Mein Arbeitsprozess hat in der Tat viele Gesichter. Die Feldforschung bringt einen unweigerlich in Kontakt mit Kulturschaffenden vor Ort. Ein Interview mit einem Architekturprofessor an der Technischen Universität in Baku kann leicht zu einer Einladung werden, im nächsten Sommer dort einen Videoworkshop für Studierende durchzuführen, und die Forschungsarbeit in einem Flüchtlingslager bei Ramallah führt zur Zusammenarbeit an einem Internet-Kunstmagazin von Palästinensern und ihrer in alle Welt zerstreuten Diaspora. Meine Tätigkeit endet selten mit dem Erscheinen eines fertigen Videos; oft setzt sie etwas Neues in Gang.

AD: Eine der grösseren Debatten der zeitgenössischen Kunst betrifft das Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik. Dieselbe Debatte bestimmte auch das 20. Jahrhundert und spaltete die Avantgarde. Heute erleben wir eine erneute Betonung des Ästhetischen als Schauplatz auch des Politischen, nur ist mittlerweile nicht mehr klar, was wir mit ‚ästhetisch‘ meinen. Was bedeutet es für dich?

UB: Als Kunsthistorikerin beschäftigen dich diese Fragen wahrscheinlich stärker als mich. Ich habe den Begriff ziemlich grosszügig verwendet, als kritische Reflexion über Kunst, die sich auf die Wahl des Themas auswirkt, wie man es angehen will und was dabei herauskommt. Aber unser Gespräch legt nahe, dass die Ästhetik vielleicht auch unsere technische Fähigkeit betrifft, Bilder zu produzieren, und ihren gesellschaftlichen Nutzen, ihre Zirkulationsweise oder die Strategien, Dinge sichtbar zu machen.

AD: Auch wenn deine Kunst mehr oder weniger den globalen Kontext zum Gegenstand hat: In welcher Beziehung steht sie zu einer lokaleren Kunstszene, jener deiner Heimat, der Schweiz?

UB: Meine Themen sind global und dasselbe gilt für die Rezeption meiner Arbeit. Bis zu meiner Ausstellung im Helmhaus im letzten September (2009) habe ich in der Schweiz nicht viel ausgestellt. Ich stand jedoch in regelmässiger Verbindung mit den Kunsthochschulen in Zürich und Genf. Diese Institutionen waren mein Schweizer Kontext. Ich frage mich jedoch, ob das Fehlen einer eigentlichen Kolonialgeschichte, die den Schweizern eine unbeschwertere Präsenz in einer weitgehend postkolonialen Welt erlaubt, meine künstlerische Tätigkeit nicht enorm beeinflusst hat. Es hat mir mit Sicherheit erleichtert, früh zu erkennen, dass sich jenseits des postkolonialen Modells eine neue Art von Subjekt abzuzeichnen begann, ein Subjekt wie Anatol zum Beispiel, der eine prekäre, deterritorialisierte Mobilität lebt.

AD: Um zum Schluss zu kommen, Ursula, wohin, denkst du, wird dich deine Kunst führen? Was ist es, was dich als Künstlerin motiviert, in diesem Moment der Geschichte und mit Blick auf die Zukunft?

UB: Ich glaube, meine Arbeit ist an einem Wendepunkt angelangt, vielleicht ist das symptomatisch für unsere Zeit des Umbruchs. Das erschwert jede Spekulation, aber ganz allgemein kann ich sagen, dass ich mich, nachdem ich mich so viele Jahre mit Migrationsfragen beschäftigt habe, vielleicht einer lebenswichtigen Ressource wie dem Wasser zuwenden möchte, dem Stoff, aus dem unsere Träume in Zukunft sein werden. Über ein Element nachzudenken, das so sehr mit dem Leben auf diesem Planeten verknüpft ist, könnte sich als äußerst inspirierend erweisen.

(Interview aus dem Englischen übersetzt durch Suzanne Schmidt)

¹ Ursula Biemann und Jan-Erik Lundström (Hrsg.), Ursula Biemann Mission Reports: Artistic Practice in the Field, Video Works 1998–2008, BildMuseet Umeå/Arnolfini 2008.

ANGELA DIMITRAKAKI ist Dozentin für zeitgenössische Kunst an der Universität Edinburgh. Sie hat zahlreiche Publikationen zu Themen wie Gender, Kunst und Raumpolitik veröffentlicht und schreibt zurzeit an einem Buch mit dem Titel *Gender, Art/Work and the Global Imperative: A Materialist Feminist Critique* (Manchester University Press).

URSULA BIEMANN, geboren 1955 in Zürich. Lebt seit 1991 in Zürich und arbeitet weltweit. Bachelor of Fine Arts with honors der School of Visual Arts (1986) und Whitney Independent Study Program (1988) in New York. Seit 1988 künstlerische Forschungsprojekte und Videoessays zu Grenzen, Migration und Geografie. Initiatorin komplexer Formen von Zusammenarbeit in den kuratorischen Projekten *Geografie und die Politik der Mobilität*, Wien 2003, und *The Maghreb Connection*, Kairo 2006. Ihre Videoinstallationen *Black Sea Files* zur kaspischen Ölgeografie und *Sahara Chronicle* zum nordafrikanischen Migrationssystem werden an internationalen Ausstellungen und Festivals gezeigt, u.a. den Biennalen von Istanbul, Sevilla, Liverpool, Shanghai, Gwangju, Thessaloniki, Bamako, Teneriffa und San Diego. Retrospektive Ausstellungen im Bildmuseum Umea, in der Kunsthalle Nikolaj Kopenhagen und im Helmhaus Zürich. Autorin und Verlegerin von mehreren Büchern, darunter *Stuff it – the video essay in the digital age*, 2003, *B-Zone*, 2005, *The Maghreb Connection*, 2006, und der Monographie *Mission Reports – artistic practice in the field*, 2008. Sie lehrte am CCC Programm der Kunsthochschule in Genf und forscht am Institut für Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste. 2008 erhielt sie den Ehrendoktor in Humanwissenschaft der Schwedischen Universität von Umea.
www.geobodies.org



SERIALIZED REROUTING
21923996/MS 23NOV98
RESTRICTED PASSAGE
900889 38989009802
YUNNAN / BURMA /
AKHA HIGHLAND
LUANG NAMTHA
UPPER MEKONG REGION
304990100
02089009100
TRAFFICKING ROUTE
36499097800
1222128720
NO DEGREES
1222128720

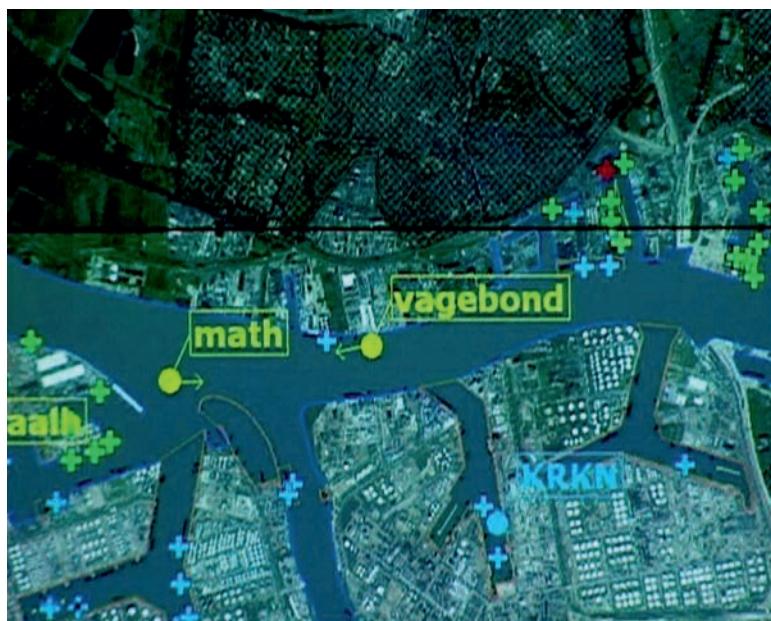


REMOTE SENSING, VIDEO, 53 MIN., 2001





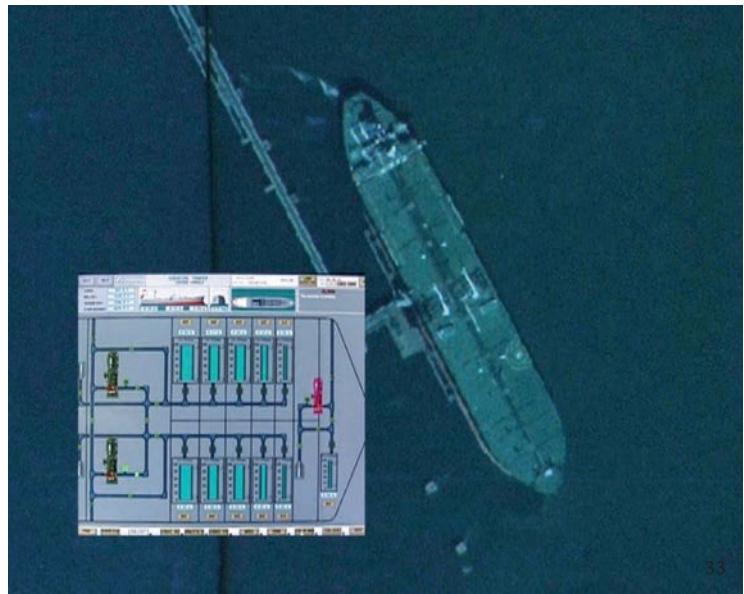
1995/96_Finds seasonal work in
agriculture and construction in Poland.



CONTAINED MOBILITY, SYNCHRONISIERTE 2-KANAL-VIDEOINSTALLATION, 20 MIN., 2004



BLACK SEA FILES, SYNCHRONISIERTE 2-KANAL-VIDEOINSTALLATION, 43 MIN., 2005





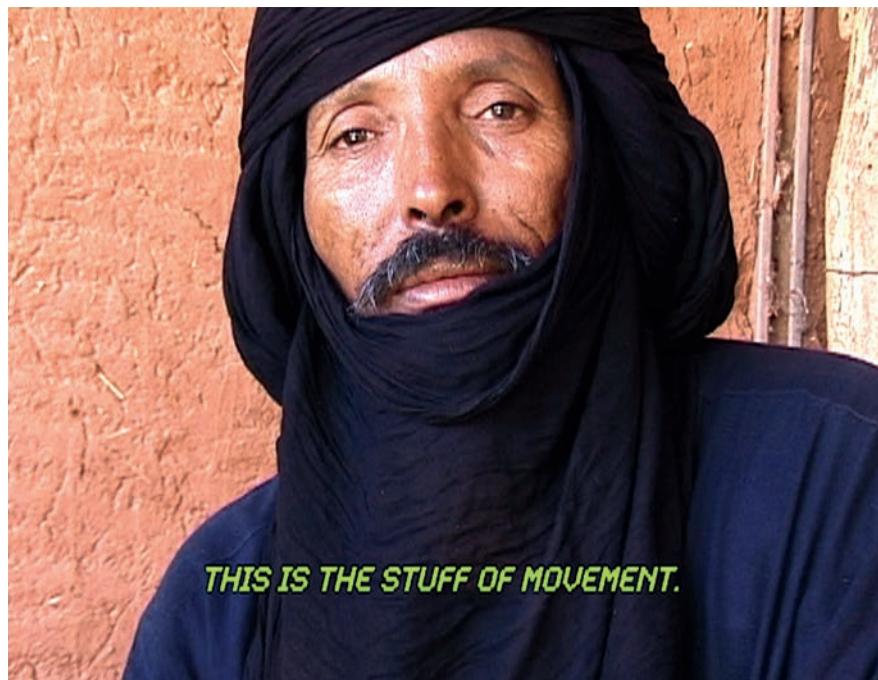
ENTERS AND MARK THE AREA AROUND THEM WITH STONES L



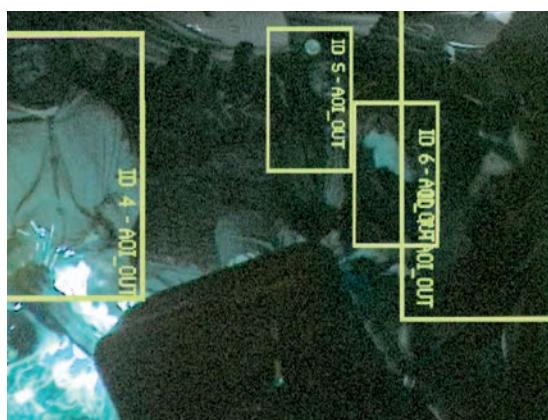
FACTORIES OF DISPLACEMENT

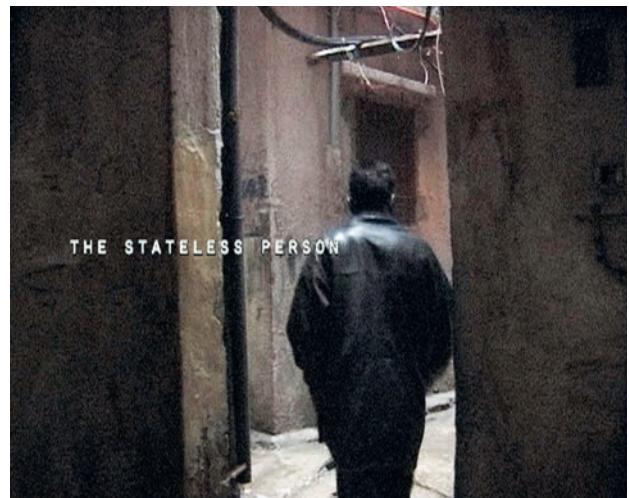


5110-04082MAY06-DRO-PCT+811 LIB-550 M+00:00:33:19
THE LANDSCAPE IS AN ICONOGRAPHIC INDEX OF THE MIN



SAHARA CHRONICLE, OFFENE VIDEOSAMMLUNG, 2006–2009







X-MISSION, VIDEOESSAY, 35 MIN., 2008



| ROGER DIENER |





Architektur jenseits von Design.

Adam Szymczyk im Gespräch mit Roger Diener

Roger Diener trat 1976 in die von seinem Vater Marcus Diener aufgebaute Firma ein und gründete 1980 das Architekturbüro Diener & Diener. Seine Arbeiten, öffentlichen Gebäude, Wohn- und Bürogebäude und städtebaulichen Entwürfe stellen einen wichtigen Beitrag zur Tradition des Rationalismus und der anderen Moderne in der Schweiz dar. Aktuell sind Diener & Diener für den Wettbewerbsbeitrag zur Erweiterung des Kunstmuseums Basel eingeladen. Das folgende Gespräch mit Adam Szymczyk fand am 13. Dezember 2009 im Büro Diener & Diener statt.

AS: War immer klar, dass du Architekt werden würdest?

RD: Architektur war schon früh eine Option für mich, da mein Vater Architekt war. Allerdings habe ich ihn kaum je arbeiten sehen, denn er hat nur im Büro gearbeitet. Ich konnte mir deshalb von einem Architekten ein Bild machen, aber nicht von der Praxis eines Architekten. Später, in der Oberstufe des Gymnasiums, habe ich mich auch in seinem Büro umgesehen. Es gab eine strenge Trennung zwischen Architekten, Zeichnern und Bauleitern. Ich mochte die Atmosphäre nicht besonders. Die Praxis schien mir deshalb nicht erstrebenswert, auch wenn mich die Idee, Häuser zu entwerfen, fasziniert hat. Schliesslich wollte ich Bildhauer werden. Ich habe mich auf die Empfehlung eines Freundes meiner Eltern, selbst ein Bildhauer, verlassen und das Architekturstudium begonnen. Er selbst hatte in Italien diesen Weg gewählt, um sich als Künstler auszubilden. An der ETH in Zürich platzte ich 1969/70 unvermittelt in die Szene hochschulpolitischer Auseinandersetzung und habe mich spontan in einen alternativen Einführungskurs eingeschrieben, also nicht bei dem unbestrittenen Prinzipal der Architekturprofessoren, Bernhard Hoesli, sondern bei einem Soziologen, Hermann Zinn. Von Stund an fanden wir in diesem Kurs die formellen oder gar kompositorischen Aspekte der Architektur und Kunst bedeutungslos angesichts der drängenden gesellschaftlichen Fragen der Bauproduktion. Dort habe ich die Wahl getroffen, Architekt zu werden.

AS: Die Ideen sozialer Umwandlung um 1968 hatten ihren Einfluss auch auf die Architektur. Sie wird zu einem Mittel, Menschen als agierende Subjekte der Gesellschaft im öffentlichen Raum zusammentreffen zu lassen, ihnen eine Bühne zu geben, eine Plattform der Kommunikation und der Partizipation. Siehst du eine Verbindung zwischen eurer Arbeit heute und den radikalen Konzepten einer sozialen Funktion von Architektur jener Tage?

RD: Die ETH hat solche Ideen damals weit von sich gewiesen. Bernhard Hoesli hat seinen Unterricht auf der Grundlage der Moderne aufgebaut, wie sie von Le Corbusier oder Mies van der Rohe entwickelt worden ist, und hat den Begriff der Transparenz in einer Analogie zur Kunst für die Architektur verfügbar gemacht. Und jenen, welche die Architektur in den unmittelbaren Zusammenhang gesellschaftlicher Bedingungen setzen wollten, schienen diese radikalen Konzepte zu formalistisch. Es waren andere radikale Konzepte, die uns damals in Zürich als Studenten beschäftigten und die bis heute einen Einfluss auf mich ausgeübt haben. Es war der italienische Rationalismus, den Aldo Rossi vorgetragen hat, und die Position von Luigi Snozzi, der an der ETH zu meinem wichtigsten Lehrer geworden ist. Sowohl die Lehre als auch die Praxis von Luigi Snozzi sind entschieden von utopischen Aspekten geprägt, das betrifft auch die Beziehung zwischen individuellem und öffentlichem Raum. Vielleicht weniger ausgeprägt und rhetorisch zurückhaltender vorgetragen, gilt das auch für unsere Arbeit.

AS: In der Zeit, in der du angefangen hast, gab es Figuren wie Cedric Price oder Yona Friedman, die die Praxis des Architekten hinterfragt und die utopische Dimension von Architektur akzentuiert haben. Waren diese Ideen für deine Entwicklung als Architekt wichtig?

RD: Ihre Projekte schienen uns zu sehr vom Design, von einem Gestaltungswillen geprägt, und die Idee, dass die Praxis für Architekten in einem solchen strukturalistisch ausgerichteten Produktionsprozess transformiert würde, schien uns deshalb auch nicht relevant. Eher schon interessierten wir uns für das Werk von Buckminster Fuller, ein wahrer Utopist, oder aber Christopher Alexander, der den individuellen Anspruch, Einfluss auf die Gestalt eines Hauses und seine Bildhaftigkeit auszuüben, in seine Konzeption einer Architekturproduktion einbezogen hat. Ich glaube, der wesentliche

Unterschied liegt in der Idee der Utopie. Sie bleibt für uns mit der Idee der Stadt verknüpft. Sie misst die Qualität des öffentlichen Raumes und seiner Verfügbarkeit für den Einzelnen an den elementaren Bedingungen der Stadt und ihrer Erfahrung über eine sehr lange Zeit. Gerade unsere radikalsten Projekte, die darauf angelegt sind, die Stadt wesentlich zu transformieren, beziehen sich selbst auf die Stadt, auf die grundlegende Unterscheidung zwischen Gebäuden und öffentlichem Raum und die Präsenz der Monamente in ihr. Unser kontinuierlicher Versuch, das Haus auf seine elementaren Elemente zurückzuführen und diese Teile zu einem Ganzen zu fügen, erlaubt es erstaunlicherweise immer von neuem, eine besondere Position in der bestehenden Stadt zu suchen, sei es eine leise subversive oder eine evident polemische.

AS: Wie ich dich verstehe, ging es euch nicht um einen Versuch, die Wiedergeburt der Moderne als Neo-Stil einzuläuten, sondern vielmehr darum, ein architektonisches ABC an der Hand zu haben. In eurer Haltung scheinen eine strukturalistische Komponente und eine in dieser Zeit aufkommende Inspiration aus dem Umfeld der Linguistik zusammen zu treffen. Wäre nun die Typologie als solche eine überpolitische Kategorie, die eine Vielfalt sowohl reaktionärer als auch progressiver Typen umfassen könnte, könnte man Architektur fälschlich als neutrale Sprache der Formen begreifen. Was setzt ihr dieser passiven, apolitischen Auffassung von Architektur als Geschichte sich bloss wandelnder Formen entgegen?

RD: Ja. Es ist zunächst ein Widerspruch. Wir haben gelernt, Architektur zu lesen und zu verstehen, unter welchen Bedingungen sie entstanden und wie sie denn zu deuten ist, konservativ, vielleicht gar reaktionär oder fortschrittlich. Dagegen tönt es widersprüchlich, wenn wir für unsere Entwürfe von einer elementaren Fügung sprechen, die scheinbar wertfrei in Szene gesetzt ist. Dennoch ist es wohl doch so, dass ein Fenster ein Fenster und eine Türe eine Türe ist. Die Architektur spricht für sich genommen kaum. Julius Posener zum Beispiel hat festgestellt, dass man allzu schnell von einer ‚faschisti-

schen‘ Architektur spricht. Oft handelt es sich dabei um einen prägnanten Klassizismus, der seine faschistische Identität erst im gesellschaftlichen Zusammenhang des Werks offenbart. Das ist wohl immer so. Dennoch stimmt es auch, dass jedes Fenster Ausdruck jener technischen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen ist, unter denen es produziert worden ist und dass diese Konditionen das Fenster prägen. Ich erinnere mich an ein Interview, das ein Journalist mit Mario Botta, Jacques Herzog und mir geführt hat. Wenn ich mich recht erinnere, hat Botta damals gesagt, dass ihn der Gedanke peinige, er könne nicht alle Entwürfe, die er im Kopf habe, ausführen. Ich habe zunächst gar nichts im Kopf, wenn wir damit beginnen, ein Haus zu entwerfen. Die besonderen Bedingungen einer Bauaufgabe an einem bestimmten Ort ergeben für uns erst die konkrete Voraussetzung für einen Entwurf.

AS: Wie bringt ihr den Entwurf mit den gegebenen Bedingungen in Einklang? Als ihr die Wohnsiedlung Hammerstrasse entworfen habt, hattet ihr ein leeres Grundstück zu Verfügung; die Schweizer Botschaft in Berlin befand sich im Niemandsland nahe bei der Berliner Mauer. Meistens aber müsst ihr den Entwurf in den engen, gebauten Kontext einpassen.

RD: Wie gesagt: Die besonderen Bedingungen, auch Einschränkungen, die mit einer Bauaufgabe und einem Ort verbunden sind, schrecken uns nicht. Wenn wir sie nicht erkennen, versuchen wir sogar, sie aufzuspüren. Es ist diese Auseinandersetzung mit realen, nachvollziehbaren und mit aufgesetzten, auch ärgerlichen Randbedingungen, die uns herausfordert, die uns reizt.

AS: Gemäß diesem kritischen Ansatz – nahe an der architektonischen ‚Mimica Moralia‘ – wäre Architektur das Ergebnis des Zusammenstosses verschiedenster äußerer Umstände und Einflüsse, eingeschlossen der Technologie, Wirtschaft und der gesellschaftlichen Bedingungen. Der Architekt wäre für die konkrete Formulierung und Interpretation dieser Voraussetzungen verantwortlich. Ich möchte gerne verstehen, wann ihr entscheidet, bestimmte Elemente einzuführen, die sich rational aus verschiedenen äus-

seren Bedingungen entwerfen lassen und die Struktur modifizieren oder ändern, um sie zu eurer Architektur zu machen.

RD: Als Architekten schauen wir zur gleichen Zeit aus verschiedenen Distanzen auf ein Projekt. Wir versuchen, jene Themen einzuführen und jene Regeln zu entwickeln, welche den besonderen Entwurf ergeben sollen. Innerhalb dieses Prozesses versuchen wir auch, Optionen zuzulassen, die wir uns so gar nicht vorgestellt haben. Soweit stecken wir als Akteure mitten in diesem Geschehen. Andererseits gibt es immer auch einen Blick auf das Ganze, sozusagen die Vogelschau. Aus solcher Perspektive messen wir am Anfang die Themen ein und prüfen später auch wieder die Optionen, die sich daraus ergeben haben. 1976, als wir die Hammerstrasse entworfen hatten, haben wir die Schwerpunkte noch ein wenig anders gesetzt. Neben den rationalen, typologischen Aspekten, die auch für die Ausbildung der Ecke massgebend waren, haben wir uns damals ziemlich wörtlich auf bestimmte Referenzen bezogen, in diesem Fall gewiss auf Wohnungsbauprojekte des italienischen Architekten Giuseppe Terragni.

AS: Ihr habt in mehreren eurer Arbeiten mit Künstlern zusammen gearbeitet. Wie zeichnet ihr ihre Mitarbeit vor und warum braucht ihr Künstler, die an euren Gebäuden mitarbeiten?

RD: Es war jedes Mal eine Notwendigkeit. Wir konnten uns von Anfang an weder das Projekt für die Botschaft in Berlin noch jenes für die Novartis ohne Helmut Federle vorstellen. Das hat mit seinem Oeuvre zu tun, das uns wohl erst erkennen liess, welche Möglichkeiten eine solche Zusammenarbeit eröffnete. Aber auch der Austausch mit dem Künstler Federle, mit dem radikalen Anspruch, den er trotz grosser Solidarität an die Autonomie seines Werks stellt, waren wichtig und führten eine Schärfe ein, die jeweils das ganze Projekt erfasst hat.

AS: Einige der Häuser, die ihr als Erweiterungen bereits bestehender Bauten entworfen habt, überwinden deren Sprache und architektonische Aussage,

auch ihren politischen Inhalt, ihre historische Bestimmtheit. Der Erweiterungsbau der Schweizerischen Botschaft in Berlin interpretiert den bestehenden Bau nicht historistisch. Anstatt einer langweiligen modernen Variation, die in der Morphologie des bestehenden Gebäudes verhaftet bleibt, habt ihr ein Haus vorgeschlagen, das sich dem historischen Kontext ernsthaft trotzig entgegenstellt. Ausserdem gibt es ein ziemlich radikales politisches Statement zur Bedeutung der Ruine. Ich denke, dass die Arbeit von Helmut Federle an der Westfassade das Haus zusammenhält; aber sie lässt mich auch an eine heilende Wunde denken, was ein treffendes Bild im Kontext des Berliner Mauerstreifens ist.

RD: Ja.

AS: Die Verschmelzung architektonischen und künstlerischen Denkens im Projekt ist wesentlich für das, was das Haus kommuniziert.

RD: Archaisch und monumental spricht sein Relief ebenso von Aufbau wie von Zerstörung in Berlin. Und es ist tatsächlich eindrücklich, dass diese autonome künstlerische Arbeit sehr zur architektonischen Synthese des Projekts beizutragen vermag.

AS: Die unmittelbare Nachbarschaft und die Setzung der Gebäude im Stadtraum scheinen für eure Bauten eine entscheidende Bedeutung zu haben. Eure Häuser sind sensible, diskursive Antworten auf die Stadt um sie herum.

RD: Das ist wohl unsere grösste Herausforderung. Das Überlagern der Idee der Stadt mit den Erkenntnissen, den vielfältigen Errungenschaften und Neigungen der Moderne. Es sind Versuche, strukturelle Verknüpfungen zu finden, um die Stadt für den zeitgenössischen Entwurf produktiv werden zu lassen und vice versa. Solche Häuser öffnen sich nach zwei Seiten hin. Sie sind dem Ort und seiner Geschichte, seiner Identität zugewandt und zugleich sind sie nach vorne gerichtet, setzen sich über diesen Ort hinweg und transformieren ihn so. Das soll nicht als eine wörtliche Komplexität, als eine sichtbare Überlagerung erscheinen. Die Gebäude haben diese Spannung verinnerlicht. Die vielfältigen Bedingungen des Orts und des Programms werden nicht ostentativ gegeneinander gesetzt,

sondern sie gehen ein in die Komposition des Bauwerks. (Auf ein Foto vom Bürohaus an der Hochstrasse in Basel blickend) Hier, an diesem Bürohaus von 1996 beispielsweise, folgt das Gebäude dem besonderen Verlauf der kleinen Parzelle, und ein Erker, dessen Form sich auch aus den gesetzlichen Vorgaben ergeben hat, verleiht dem Austausch zwischen Gebäude und Stadtraum einen eigenen Ausdruck.

AS: Mit der ‚abgeschliffenen‘ Ecke?

RD: Ja, mit der abgeschliffenen Ecke und dem auskragenden Erker. Wenn es sich wie im Fall des Bürohauses so ergibt, schrecken wir vor einem skulpturalen Ausdruck unserer Architektur nicht zurück.

AS: Ja, dies führt zu einem fast anthropomorphen, suprematistischen Portrait.

RD: Martin Steinmann hat über die Betonwände dieses Hauses geschrieben, dass die Färbungen der Oberfläche wie die Figuren eines Rorschach-Tests erscheinen, in die der Betrachter seine eigenen Bedeutungen projiziert.

AS: Könntest du wichtige Quellen oder Beispiele anderer Arbeiten nennen, aus denen ihr ein bestehendes Element in einem eurer Häuser wieder verwendet habt? Gestattet ihr euch das, oder versucht ihr es zu vermeiden?

RD: Wenn wir irgendwo ein Element entdecken, das überzeugend ist, kommt es schon vor, dass wir es kopieren. Um ein Beispiel zu geben: Der sehr schlanke Handlauf an der Haupttreppe des Kunstmuseums in Basel. Er ist unübertrefflich. Also haben wir ihn ausgemessen und kopiert. Aber Beispiele einer bewusst vorgetragenen Strategie, solche Elemente wieder aufzunehmen, finden sich in unseren Entwürfen wohl nicht.

AS: Macht ihr Anspielungen?

RD: Wie schon erwähnt, orientierten sich unsere ersten Entwürfe stark an der Architektur des Neuen Bauens beziehungsweise der italienischen Rationalisten der Zwischenkriegszeit. Später hat sich das verflüchtigt. Wenn es im jüngeren Werk

vielleicht auch Wiederholungen gibt, dann geht es kaum darum, das Original zu zitieren.

AS: Wie sieht dieser Prozess im Büro aus? Ihr habt oft gesagt: Design kommt als Letztes.

RD: Ja. Das ist aber nur ein Versuch, zu umschreiben, dass wir uns dem Entwurf nicht über die Zeichnung annähern. Wir sprechen über den Entwurf, über die Referenzen innerhalb unserer eigenen Arbeit und über das Spezifische, das wir mit einem neuen Entwurf anstreben. Dieses Verfahren ist präziser und zugleich reicher als jenes, welches die Zeichnung führt.

AS: Die Frage ist, wie die Diskussion ins Design übersetzt wird, bevor dieses Design verwirklicht wird.

RD: In diesen Diskussionen umschreiben wir den Entwurf schliesslich auch in jenen formalen Aspekten, die den Entwurf in der Zeichnung wiedergeben werden. Die Gespräche sind eine Vorbereitung für die visuelle Darstellung.

AS: Ich sehe gerade auf den Türdrücker hier in diesem Raum. Warum wird er ‚Basel‘ genannt?

RD: Ursprünglich hieß der Türdrücker ‚Diener‘. Dann merkte der Hersteller, dass Architekten diesen Drücker nicht bestellen wollten, weil er nach anderen Architekten benannt war. Aus diesem Grund änderten sie die Bezeichnung.

AS: Warum habt ihr einen Türdrücker entworfen?

RD: Es klingt wie eine Anekdote. Ein Vertreter dieses Herstellers wollte uns Türdrücker verkaufen, die uns aber nicht überzeugten. Schliesslich bot er uns an, einen eigenen Entwurf zu machen. Wir haben einen kostengünstigen Drücker aus Zinkspritzguss vorgeschlagen mit einer Griffhülse aus poliertem oder emailliertem Edelstahl. Wir verwendeten ihn nur in Schwarz und Weiss. Inzwischen ist jede Farbe erhältlich, und der Drücker wird auch als Fenstergriff vertrieben. Wir haben nie etwas dafür bekommen, und es gibt auch keine Kontakte mehr zu der Firma.

AS: Ich dachte an die extrem einfache und präzise gefertigte Form der Kliniken im Haus von Wittgenstein an der Kundmanngasse in Wien. Ich beobachte eine Spannung in eurer Arbeit zwischen Ideen, die nahe dem rein Abstrakten sind, und Ideen in Richtung Funktionalität und Bodenständigkeit. Eure Arbeit reflektiert stark das Wesen des Gegenstands.

RD: Die schlichte Gebrauchsform hat uns ebenso beschäftigt wie ihre Aneignung durch den Gebrauch, die Walter Benjamin als die emanzipative bezeichnete, gegenüber einer individuellen kontemplativen, die uns weniger getragen hat.

AS: Benjamin wollte den Gegenstand, das bestimmte Haus oder die Wohnungheit, eher aus einem Zustand der Vergessenheit hervorholen und vor dem Verlust seines Inhalts und seiner Bedeutung retten, den er durch einen historischen Prozess erleidet. Er wollte ihn wieder hervorholen, um den emanzipatorischen Gehalt des materiellen Gegenstands hervorzukehren. Bei Benjamin weckt der massenproduzierte Gegenstand, den man auf der Strasse entdeckt, Assoziationen in der Art einer profan-mystischen Erfahrung. Dies im Gegensatz zum kontemplativen Eindringen in das Wesen der Dinge Heideggers, der sich damit einem Kult näherte.

RD: Das lässt mich an etwas anderes denken: In unserem gemeinsam entwickelten Entwurf für die Erweiterung des Basler Kunstmuseums erinnert mich die Holzverkleidung der Säle, die über der Strasse schweben, an das Futteral eines Musikinstruments, eines Cellos oder eines Kontrabasses. Es schreibt die Form des Instruments nach und schützt es. Mich macht es immer neugierig, einen Musiker ein solches Futteral tragen zu sehen. Ich frage mich immer, welche Musik er wohl spielen mag. Die mit Holz verkleideten Säle über der Strasse könnten auch eine solche Neugierde wecken.

AS: Bei verschiedenen Denkern und Schriftstellern kann man der Vermutung begegnen, dass das Lesen ein dem Schreiben sehr ähnlicher Prozess ist. Ich frage mich, ob man diese Beobachtung auf die Wirkung eurer Gebäude anwenden kann – wie sie mit den bestehenden städtischen Strukturen arbeiten. Die Art und Weise, wie sie in die Umgebung eingepasst sind,

überschreibt nicht nur die Stadtstruktur, sondern ist auch eine Form, sie zu lesen. Das Haus wird lesbar, aber es zeugt auch von eurer Art zu lesen. Es interpretiert die Umgebung. Eure Häuser treten hervor und sie gleichen sich an. Wie etwas, das aufhört zu existieren und plötzlich wieder da ist.

RD: Ich denke, du sprichst wichtige Aspekte an. Sie wirken denn auch zurück auf unsere Praxis, auf unsere Position in der Architekturszene. So wird eine Wirkung zeitgenössischer Architektur, wie du sie beschreibst, von der Denkmalpflege geschätzt, weil sie den historischen Bestand nicht zu schmälern droht. Aber jene, die sich ein Bauwerk von grosser Strahlkraft wünschen, trauen das dieser Position nicht zu. Das ist apriori nicht falsch, aber es greift zu kurz. Das Projekt der Botschaft in Berlin zeigt, dass sich die von dir beschriebene Wirkung auch in einer bildstarken, monumentalen architektonischen Fassung entfalten kann. Glaubst du, dass der nicht-ikonische Aspekt mit der Wirkung des Verblassens und Heraustretens zu tun hat?

AS: Ich versuche nicht, gegen die viel kritisierte Vorstellung des ‚icon building‘ zu polemisieren. Aber sagen wir: Es besteht ein ikonischer Aspekt in den meisten Bauten, und du hast vorher das Über-Bord-Werfen einer falschen Moderne erörtert, oder die Konfrontation mit dem neo-klassizistischen Altbau der Schweizer Botschaft. Das bestehende Gebäude gehört zu diesen ikonischen Bauten, weil es politische Macht durch die übliche Formensprache – die Kolonnade, die Kolossalordnung usw. – ausdrückt. Euer Haus hat ihm nicht direkt eine Metapher gegenübergestellt, aber seine sture materielle Gegenwart, einen Widerstand, der noch undurchlässig bleibt. Vorhin sagtest du, euer Haus hat eine fast primitive, archaische Anmutung. Ich finde interessant, dass der Ausdruck nicht stilistisch ist, nicht durch Archaisierung entsteht. Aber der Ausdruck ist in dem Sinne archaisch, dass er von einer sehr rudimentären Entscheidung über eine Übersetzung der Funktion in eine bestimmte Fassade herrührt.

RD: Es mag nützlich sein, auf das Beispiel des Projekts für die Erweiterung des Kunstmuseums zurückzukommen: Selbstverständlich entfaltet der Verbindungstrakt über der Strasse

eine starke ikonische Wirkung als Objekt, aber tatsächlich spricht er von seinem Gebrauch. Das mag auch zu der besonderen Wirkung beitragen, von der du sprichst. Der Ausdruck des Gebrauchs belässt das Bauwerk in der Form seiner inneren Struktur, die sich aus seinem Auftrag schöpft. Es bietet sich nicht an, wendet sich dem Betrachter nicht zu.

AS: Die Erweiterungen erlauben uns, eine dialektische Dimension von Architektur aufzugreifen. Ich denke dabei an euer Projekt für das Gauforum, wo ihr nicht vorgeslagen habt, die vor dem Nationalsozialismus bestehende Struktur wieder aufzubauen, sondern den Rohbau der Nazis sichtbar zu machen und das Kaufhaus davor zu setzen.

RD: Das Gauforum – wir waren von der Denkmalpflege in Weimar gebeten worden, eine angemessene Fassade für den Hallenbau zu entwerfen, den ein Investor aus Süddeutschland für seine Erlebnis-Einkaufsmall erworben hatte – zeigt wie wichtig es manchmal ist, den Start hinter das ausgeschriebene Programm zurückzusetzen. An der Stelle einer Fassade haben wir vorgeslagen, das Programm der Einkaufsmall in einem gewöhnlichen Hallenbau auf dem monumentalen Platz vor der Gauhalle zu organisieren. Die Gauhalle sollte als Denkmal in jenen unvollendeten Zustand bei Kriegsende 1945 zurückgebaut werden.

AS: Du wolltest die Einkaufsmall also dahin setzen, wo sich gemäss Plan die Anhänger der NSDAP während der Nazifeiern hätten versammeln sollen.

RD: Ja. Wir hätten den Versammlungsplatz auch lieber frei gelassen. Aber eine temporäre Besetzung des Platzes mit einem Gewerbebau für circa 30 Jahre schien uns angemessener als die Transformation der Halle in ein Einkaufsparadies. Gera-de in ihrem unvollendeten Zustand schien uns die Halle wie vielleicht kein anderes Monument der Nazis in Deutschland geeignet, den masslosen und mörderischen Anspruch der Partei und ihr Verhängnis zu vergegenwärtigen. Die pragmatisch

betriebene Fertigstellung bzw. Überformung der unvollendeten Halle in der DDR hatte dieses Baudenkmal seit den 60er Jahren verwischt.

AS: Welche anderen Projekte wären in dieser Reihe der Eingriffe in historische Bauplätze zu nennen?

RD: Einen vergleichbaren Fall haben wir mit dem Tränenpalast in Berlin am Bahnhof Friedrichstrasse bearbeitet. Auch da wollten wir das Denkmal in seiner komplexen Fügung vor der Transformations- und Aufwertungswut, das heisst vor der Ignoranz der Investoren schützen. Die grossartig unpathetische Mehrzweckhalle, ein Beispiel heiterer und zweckmässiger DDR-Architektur, war nach dem Mauerbau zum dramatischen Schauplatz geworden, denn dort mussten sich die westdeutschen Besucher von ihren Familien unter unsäglichen Bedingungen wieder verabschieden. Davor standen noch zwei Wetterschutzbaracken als Unterstand während der stundenlangen Kontrollprozeduren. Diese Baracken schienen uns unverzichtbare Bestandteile des Baudenkmales Tränenpalast, und wir haben sie deshalb integral in das Konzept der Restrukturierung einbezogen. Unsere Konzepte waren jedoch in Weimar wie in Berlin chancenlos, auch wenn sich die Denkmalpflege sehr dafür eingesetzt hatte.

ADAM SZYMCZYK ist seit 2003 Direktor und Kurator der Kunsthalle Basel, wo er unter anderen die folgenden Ausstellungen gezeigt hat: Rosalind Nashashibi: *Over In* (2004); Tomma Abts (2005); Gustav Metzger: *In Memoriam. New Works* (2006); Diango Hernández: *Revolution* (2006); Ahlam Shibli: *Trackers* (2006); Lee Lozano: *Win First Don't Last, Win Last Don't Care* (2006); Micol Assaël: *Chizhevsky Lessons* (2007); Danh Vo: *Where the Lions Are* (2009); *Report on Probability* (2009). 2008 kuratierte er zusammen mit Elena Filipovic die 5. berlin biennale für zeitgenössische kunst, unter dem Titel *When Things Cast No Shadow*. Er ist Mitglied des Boards des Museums für moderne Kunst in Warschau.

ROGER DIENER, geboren 1950 in Basel, tritt 1976 in das Büro seines Vaters Marcus Diener ein und gründet 1980 das Büro Diener & Diener. In Basel und Berlin beschäftigen Diener & Diener aktuell 60 Mitarbeiter.

Die früheste Arbeit seines Büros sind die Wohnanlagen Hammer I und II in Basel (1981 und 1985). Mit Beginn der 1980er Jahre bauen Diener & Diener weitere Wohngebäude, unter anderem in Salzburg (1989), Paris (1996 und 2010), Basel (u.a. Warteck 1996), Berlin (1999) und Amsterdam (2000).

International bekannte Arbeiten seines Büros sind Bauten wie das Forum 3 auf dem Novartis Campus Basel (2005), das Lehrerausbildungszentrum der Universität Malmö, Schweden (2005), die Schweizer Botschaft in Berlin, Deutschland (2000), die Wohnhäuser auf Java-Island Amsterdam, Niederlande (2000), das Hotel Schweizerhof und Migros in Luzern, Schweiz (2000), das Centre Pasqu'Art in Biel (1999), die Sammlung Rosengart in Lurzern (2002) und das Museum für Naturkunde der Humboldt Universität in Berlin (2010) sowie die Masterpläne und städtebaulichen Studien für Malmö, Zürich West, Baden Nord und Basel Ost. 2002 wurde Roger Diener die „Grande Médaille d'Or d'Architecture“ der französischen Académie d'Architecture für das Gesamtwerk verliehen. Seit 2005 ist Roger Diener Mitglied des Landesdenkmralrats für Berlin.

1985–1989 Professur an der ETH Lausanne und Gastdozenturen an der Harvard Graduate School of Design in Cambridge MA, der Architekturschule Wien, der Academie van Bouwkunst in Amsterdam und der Akademie der Künste in Kopenhagen. Seit 1999 ist er Professor für Architektur und Entwurf an der ETH Zürich im Studio Basel, Institut Stadt der Gegenwart.



WOHNBEBAUUNG HAMMERSTRASSE BASEL 1978–1981,
HOF MIT WINTERGÄRTEN
WINTERGARTEN
ATELIERS
FOTOGRAFIE: CHRISTIAN RICHTERS, LILI KEHL



TÜRDRÜCKER ‚BASEL‘, 1981
FOTOGRAFIE: LILI KEHL, DIENER & DIENER



BÜROHAUS HOCHSTRASSE BASEL 1985–1988, BLICK IN DIE HOCHSTRASSE
FOTOGRAFIE: LILI KEHL, DIENER & DIENER



GAUFORUM WEIMAR VON
OSTEN, BESTAND NACH
KRIEGSENDE, STADT WEIMAR



GAUFORUM WEIMAR,
VERSAMMLUNGSPLATZ
UND GAUFORUM 2004
FOTOGRAFIE: MICHAEL MILTZOW

SCHWEIZER BOTSCHAFT BERLIN 1995–2000, ANBLICK VON OSTEN, FOTOGRAFIE: CHRISTIAN RICHTERS







FORUM 3 NOVARTIS CAMPUS BASEL,



ZUSAMMENARBEIT MIT HELMUT FEDERLE UND GEROLD WIEDERIN, FOTOGRAFIE RUEDI WALT





WESTKAAI TOWER 1 + 2, KATTENDIJKDOK ANTWERPEN 2005–2009, FOTOGRAFIE: CHRISTIAN RICHTERS



| CHRISTIAN MARCLAY |



Entre improvisation et minutie

Christian Marclay, entretien avec Valérie Mavridorakis

Christian Marclay a plusieurs façons d'être le même artiste : ses performances de platiniste, ses collages, ses collaborations avec de prestigieuses figures du monde musical, ses installations, ses partitions, ses photographies, ses enregistrements et ses vidéos en font indissolublement un musicien et un plasticien reconnu dans ces deux mondes voisins. Prenant acte des bouleversements majeurs introduits par Marcel Duchamp et John Cage, c'est avec une extrême rigueur doublée d'une constante justesse de moyens qu'il développe son œuvre polymorphe, centrée sur le son dans toutes ses manifestations, auditives aussi bien que visuelles. C'est ainsi qu'au-delà de toutes ses inventions formelles, son travail témoigne d'un regard aigu sur la culture et la vie contemporaines.

VM : Depuis quelques années, tu te consacres essentiellement à la réalisation de vidéos, de photographies, d'éditions. Les installations, les objets, ne paraissent plus te préoccuper autant qu'auparavant. Pourrais-tu commencer par évoquer le rapport que tu entretiens avec les images, fixes ou mobiles, trouvées ou produites ?

CM : Ces derniers temps, les images ont en effet un peu pris le dessus. Mon mode de vie itinérant y est pour quelque chose : je vis entre Londres et New York, je voyage beaucoup. Mon espace de travail à Londres étant très restreint, je me suis concentré sur des activités demandant moins de place. Par ailleurs, j'aime beaucoup les images. Depuis mon enfance, je les regarde et les collectionne. Et comme nous vivons dans une société toujours plus visuelle, il est difficile d'ignorer les images dont nous sommes constamment bombardés. Étant moi-même extrêmement visuel, j'y réagis dans mon travail en essayant de transformer les images trouvées et de prendre mes propres photographies.

VM : Tu sembles, en développant tes recherches photographiques, produire toi-même de plus en plus d'images...

CM : Je le fais peut-être de manière plus confiante mais j'ai toujours pris beaucoup de photographies. Le numérique permet de prendre plus d'images sans se soucier de leur utilisation ou de leur rangement. Ce qui a changé, c'est que maintenant je les montre plus volontiers. Je me suis toujours intéressé au collage ; j'ai toujours pensé que les images pouvaient s'agencer de manière différente pour créer de nouvelles narrations, surtout lorsqu'on les mélange et qu'on crée des confrontations. La façon dont on peut raconter des histoires uniquement avec des images me fascine. Paradoxalement, dès mon entrée à l'école des beaux-arts, je les ai rapidement rejetées. Je n'ai pas suivi la voie traditionnelle, je n'ai fait ni peinture ni photographie.

VM : Justement, tu racontes comment ta « biographie artistique » remonte à ce jour de 1979 où, à Boston, tu trouves dans la rue un disque cassé que

tu vas écouter et dont le caractère défectueux – les sauts, les craquements – sera pour toi une révélation. De nombreux critiques ont à leur tour rappelé cet épisode initial. Mais qu'en est-il de ta formation préalable, en particulier à Genève ?

CM : Je m'étais inscrit en sculpture parce qu'on m'avait dit qu'il était plus facile d'entrer à l'école des beaux-arts par ce biais étant donné qu'il y avait moins de candidats ! Je me suis donc lancé dans la sculpture un peu par hasard. Et même si j'ai longtemps travaillé avec les images, je me suis au départ préoccupé essentiellement de sculpture, d'espace, de contexte. Ce qui m'intéressait, c'était le rapport du corps aux objets. Avec un autre étudiant, André Nalet, nous avions conçu un projet dans l'usine Caran d'Ache abandonnée, nous y faisions des installations avec des matériaux trouvés sur place, de manière très improvisée et en relation à l'espace. Le minimalisme américain m'intéressait beaucoup et mes idées en provenaient un peu. Ensuite, quand je suis allé aux États-Unis, j'ai continué la sculpture, toujours avec des objets trouvés, de manière plus conceptuelle et dans une relation au corps liée soit à la dimension des objets, soit à leur interaction avec le spectateur. Parmi les premières expositions que j'ai vues à New York, la rétrospective de Beuys au Guggenheim Museum, en 1979, m'avait fait forte impression.

VM : À Cooper Union, tu as étudié avec Hans Haacke mais tu n'évoques pas son rôle dans ta formation.

CM : Pourtant, ce semestre d'échange a eu beaucoup d'importance : avec Hans, il fallait vraiment parler de son propre travail. C'était l'essentiel. Aux beaux-arts de Genève, c'étaient les débuts de la sémiologie. Tout à coup, tout le monde se posait des questions et personne ne travaillait plus ! C'était un choc par rapport à l'enseignement d'atelier extrêmement formaliste. Sous l'influence de la sémiologie, il fallait tout justifier, tout théoriser – n'importe quel geste, n'importe quel petit essai –

et beaucoup s'en sont trouvés coincés, moi compris. À Boston, déjà, au Massachusetts College of Arts, nous étions vraiment plus libres. Ensuite, à New York, Hans Haacke nous demandait de venir en cours avec quelque chose à épingle au mur, à poser dans la salle, et tout le monde devait parler du travail. Il fallait en parler soi-même et engager une discussion collective. Tout était fondé sur le dialogue déclenché par une image ou un objet. Hans lui-même disait peu de choses, il recommandait des lectures et donnait des références. Moi, durant ce semestre, j'ai très peu produit car j'ai commencé à découvrir la musique et la performance. Le dernier travail que j'ai réalisé pour son cours était une carte de visite sur laquelle était imprimé mon nom et, en dessous, « étudiant en art, valable jusqu'au 22 décembre 1978 » – la date de la fin de mon semestre. Parce que je ne pensais pas revenir à Boston pour terminer mes études. Je voulais arrêter d'être étudiant en art et m'établir à New York. Finalement, j'y suis resté jusqu'en septembre 1979 avant de retourner à Boston, sur l'insistance de mes parents, pour terminer mes études.

VM : Et c'est durant cette dernière année que tu as réellement commencé à travailler à partir d'enregistrements sonores et que tu as rencontré Kurt Henry, avec qui tu as formé *The Bachelors*, even.

CM : Je suis en effet revenu à Boston plein d'énergie et d'idées sur la musique et la performance. Je m'y suis tout de suite engagé et j'ai été viré du département de sculpture. Comme ce que je faisais n'y était pas considéré comme de la sculpture, je suis allé dans le Studio for Interrelated Media (SIM) qui était très ouvert à la performance.

VM : Ainsi, ta découverte de la scène musicale new-yorkaise va-t-elle s'articuler à ton intérêt préalable pour les objets trouvés et te conduire à la performance sonore.

CM : C'est vrai. À mon intérêt pour le travail de Beuys s'ajoute au même moment la découverte d'Acconci, des performances

de Laurie Anderson, de Dan Graham, des concerts punks, de tout ce qui était très branché sur le corps. Il y a eu confluence entre le mouvement punk et la performance artistique et ce mélange a considérablement influencé mon travail. Si Genève m'a sensibilisé à une approche conceptuelle à travers John Armleder et le groupe Écart, ainsi que la galerie Marika Malacorda, le punk new-yorkais m'a libéré de mes clichés sur la vie d'artiste et envoyé dans une direction imprévue.

VM : Nous sommes partis de la présence des images dans ton travail. Est-ce qu'elles ne s'y introduisent pas véritablement avec tes assemblages de pochettes de disques, *Body Mix*, au début des années 1990 ?

CM : Étudiant, j'avais pas mal travaillé avec les journaux. Pas tant avec leurs images qu'avec le journal comme matériau. L'idée était de travailler sculpturalement à base d'informations plutôt que d'images. Pourtant, je prenais déjà des photographies à ce moment-là. Ma découverte des États-Unis est passée par la photographie. J'avais un Nikon que j'ai dû revendre pour payer le voyage de retour à Boston quand, avec The Bachelors, even, nous avons fait notre première tournée en Californie. Ensuite, lorsqu'en tant que musicien j'ai beaucoup voyagé dans les années 1980, j'ai pris l'habitude de toujours emporter un appareil avec moi pour rapporter des souvenirs. Les pochettes de disques étaient un reste de ces performances que je n'utilisais pas au début. Pourtant, la richesse visuelle de ces emballages m'empêchait de les jeter. Je les collectionnais et, finalement, j'ai commencé à les transformer, d'abord avec la série *Imaginary Records* [1987–1997] et, un peu plus tard, avec les *Body Mix*. Avec toutes ses références culturelles, la pochette était plus un objet qu'une image et je n'ai jamais considéré *Body Mix* comme des collages. Pour souligner leur tridimensionnalité, je cousais les pochettes entre elles et je ne les encadrerais d'ailleurs pas.

VM : On retrouve cette idée de documentation dans ton travail d'édition, je pense notamment à *Ephemera* [2009].

CM : *Ephemera* se rapproche plus du collage. J'y ai utilisé la photographie par nécessité pratique pour en effet documenter certains des objets que je collectionne. *Graffiti Composition* [1996–2002] est, plus encore qu'*Ephemera*, un pur travail de documentation. N'ayant pas été en permanence à Berlin, je n'ai même pas pris moi-même l'ensemble des photographies. En revanche, pour *Shuffle* [2007], je les ai toutes réalisées. Et, au départ, c'était juste une curiosité : comme souvent, j'ai pris des photographies parce que le sujet m'intéressait, puis c'est devenu une possibilité de partition et j'ai développé la collection d'images dans ce but. Mais cela part toujours d'une impulsion à documenter ce que je vois. Les *Snapshots*¹ relèvent purement de ce processus. C'est un travail un peu ambigu car, à l'origine, ces photographies n'étaient pas vraiment destinées à être montrées. Elles constituaient plutôt une documentation personnelle, juste une sorte de carnet de notes. Plus tard, j'ai commencé à les tirer et à les exposer ponctuellement. À cette notion de documentation photographique comme point de départ, s'ajoute celle de la matérialité du médium. Dans *4th of July* [2005], par exemple, c'est l'objet photographique qui m'intéresse. Comme dans *White Noise* [1993], l'image n'est pas séparée de son support.

VM : Dans cette pièce, tu retournes face au mur des centaines de photographies trouvées sur des marchés aux puces de Berlin, dont on ne voit que le verso, jauni par le temps ; dans *4th of July*, tu déchires des agrandissements de photographies que tu as prises d'une fanfare. Ces gestes d'altération des images rappellent ceux que tu effectues sur les disques.

CM : Je recherche toujours des gestes très légers, des actions éphémères, des interventions minimales. Les artistes que j'admiré depuis longtemps travaillent ainsi. Leurs œuvres ne portent pas le spectateur à s'attarder sur leur fabrication. Pour re-

venir par exemple à John Armleder, qui m'a introduit à Fluxus à Genève, il a toujours manifesté ce détachement par rapport à la réalisation des objets. Il les fait fabriquer par d'autres, cette question est pour lui sans intérêt. Peut-être est-ce pour cela que les objets trouvés m'ont attiré, parce que, à la manière des ready-mades de Duchamp, ils évacuaient la question de la fabrication.

VM : N'est-ce pas là paradoxal ? Car ton travail plastique est extrêmement minutieux et contrôlé. Dans beaucoup de tes pièces, notamment les vidéos, le processus de fabrication est lent et complexe.

CM : Ce n'est pas contradictoire, je crois. Il y a des travaux qui nécessitent plus d'attention en raison de l'importance des détails et des aspects techniques qu'il faut résoudre. Je ne suis pas technophile mais la vidéo pose tout un tas de problèmes techniques que je suis obligé d'affronter et qui me prennent beaucoup de temps. Ce sont des montages extrêmement minutieux. Quand des œuvres sont très travaillées et que le public est conscient de ce travail, cela peut devenir un peu ennuyeux. Avoir l'impression qu'une œuvre très travaillée a été faite d'un jet, c'est comme lorsqu'on lit un livre et qu'on a l'impression qu'il a été écrit facilement alors qu'il a été maintes fois repris et corrigé.

VM : Ton travail sonore, lui, est fondé de diverses manières sur l'improvisation. Alors, comment concilies-tu ces deux « méthodes » de création *a priori* antagonistes et que représente conceptuellement pour toi l'improvisation ?

CM : Mes performances musicales sont toujours très improvisées. Mais il y a aussi mon travail d'enregistrement qui, lui, demande un montage précis et un rapport à la technologie complexe. D'un côté, la performance est libératrice, très immédiate. Contrairement à la fabrication d'un objet, quand on est devant un public, on ne peut pas revenir en arrière, faire des corrections : tout est là, avec les hésitations, les erreurs et les moments magiques. Je pense que ces deux pôles, la lenteur d'élaboration et l'improvisation, satisfont en fin de compte

en moi une contradiction : un désir de contrôle et un désir de perdre tout contrôle. Mais ce sont des antagonismes indispensables tout comme le sommeil est nécessaire à l'activité ou tout comme savoir écouter est nécessaire pour pouvoir parler. L'improvisation est un catalyseur, un moteur de création mais pas toujours une fin en soi. J'ai aussi beaucoup de respect pour l'artisan qui travaille longtemps sur un objet afin de le perfectionner ou pour l'ingénieur qui recherche une meilleure solution. Je travaille actuellement sur une vidéo depuis dix-sept mois et j'en ai encore pour neuf mois de montage. Des pièces comme celle-ci exigent énormément de patience, alors, je vais de temps en temps faire un concert où j'improvise complètement pour me défouler. Mon travail de montage vidéo me fait penser à celui d'un écrivain qui, chaque jour, doit passer un certain nombre d'heures devant son ordinateur pour écrire quelques pages. La routine, la constance, sont des aspects qui me plaisent parce que je sais qu'ils n'occuperont qu'une durée limitée, même si c'est long.

VM : En quoi consiste cette vidéo qui te demande autant de travail ?

CM : C'est une pièce qui durera vingt-quatre heures. Sa préparation m'a aidé à m'adapter à la vie à Londres. Quatre assistants font pour moi des recherches d'extraits de films et je passe six heures par jour dans ce petit bureau où nous sommes à les monter. Mon espace de travail est virtuel, il se situe dans mon ordinateur. La vidéo fonctionnera comme une horloge. Je puise dans l'histoire du cinéma et je fais un collage de scènes qui s'enchaînent dans le temps, minute après minute, sur toute une journée. Cette horloge-vidéo sera synchronisée sur une horloge locale et on pourra la consulter pour savoir quelle heure il est en temps réel. J'utilise toutes sortes d'extraits de films, principalement hollywoodiens, où l'on voit un réveil, une horloge, quelqu'un qui consulte sa montre, où, dans un dialogue, quelqu'un annonce l'heure. Pour certains extraits, je conserve

un fragment de la narration que j'adapte au suivant, en essayant de tisser une nouvelle structure narrative d'ensemble. Ce qui est bien entendu plus facile pour minuit ou pour midi, des moments où il se passe énormément de choses au cinéma. À 3h ou 4h du matin, c'est déjà plus difficile, il y a des creux.

VM : Les vidéos que tu as déjà réalisées selon ce principe de montage, *Telephones* [1995], *Video Quartet* [2002] ou *Crossfire* [2007], ont le son pour principal fil conducteur. Dans ce projet, c'est un élément essentiellement visuel qui détermine la structure.

CM : *Telephones* intégrait une convention cinématographique. Pour filmer un échange téléphonique, on fait une coupe entre les interlocuteurs. J'ai utilisé ce même système en faisant également des sauts dans le temps. Mais le spectateur accepte facilement ces ruptures temporelles car il est déjà habitué aux ruptures spatiales. *Video Quartet* fonctionnait sur un montage sonore mais aussi visuel car il fallait qu'il y ait un dialogue entre les images, des rapports visuels entre elles. Pour *Crossfire*, c'est effectivement le son qui prévaut. Ici, c'est un peu différent car l'élément structurant est le temps. Or, au cinéma, par le montage, on saute constamment dans l'espace mais aussi dans le temps : quelqu'un peut se mettre au lit et aussitôt après se réveiller. Le montage fait abstraction des heures de sommeil. Là, j'essaie de recréer un temps à la fois réel et artificiel car il est fait d'images tirées d'époques et de lieux très divers, en couleurs et en noir et blanc. On peut retrouver, dans ces vingt-quatre heures, un même acteur à des âges différents. On est toujours conscient du temps parce qu'on le cherche dans les images et parce qu'on sait qu'il correspond à la réalité présente. C'est une expérience très bizarre, comme si tu regardais une horloge constamment, tout en étant pris dans une autre histoire – beaucoup plus intéressante car c'est du cinéma – synchronisée avec ton existence présente. Tu sens vraiment que le temps est élastique : tu es conscient du temps qui passe

mais tu l'oublies aussi car tu es pris par l'action ; il s'accélère et ralentit selon ce que tu vois à l'écran. Le son n'a pas exactement la même fonction que dans mes vidéos précédentes car la logique structurelle est ici particulière. Il est assez difficile de créer un flot continu, une dynamique constante et c'est parfois le son qui fait le lien, qui permet de passer d'un extrait à l'autre d'une manière plus fluide. En ce moment, j'agis un minimum sur le son mais une fois le montage des images terminé, je passerai plusieurs mois à le retravailler car il fera tenir l'ensemble.

VM : Malgré ton investissement dans cette vidéo, tu t'es également lancé dans un long travail d'édition chez Graphicstudio, à Tampa en Floride.

CM : Ce travail est maintenant presque terminé mais il a aussi pris beaucoup de temps. Il s'agit d'un rouleau sur lequel sont imprimées des onomatopées que l'on trouve dans les mangas japonais. Plus exactement, les mangas traduits en anglais pour un public occidental. Le choix du rouleau est lié à la tradition littéraire qui est à l'origine du manga, celle du rouleau japonais (*emakimono*) où se déploient de longues histoires. Cette tradition, qui remonte au VII^e siècle, a évolué en ce qui est maintenant le roman graphique populaire, en noir et blanc, sur papier journal, consommé au Japon par des adultes aussi bien que par des adolescents. Mon rouleau sera une partition à lire ou à interpréter vocalement.

VM : À lire ?

CM : Oui, par un performeur. Pour mon exposition, l'été prochain, au Whitney Museum, je pense demander aussi bien à des acteurs qu'à des vocalistes comme Shelley Hirsch ou Arto Lindsay par exemple, d'en faire des interprétations.

VM : Toutes ces œuvres conçues comme des partitions, de *Graffiti Composition* à *Ephemera* en passant par *Shuffle* et *Zoom Zoom* [2008], tu les penses « en sons » lorsque tu les réalises ?

CM : Oui, j'imagine ce que cela va donner mais je ne sais jamais comment le musicien interprétera ce que j'ai assemblé. Dans le

cas d'*Ephemera*, comme je ne lis pas moi-même les notes, ma logique n'est pas purement musicale. Si j'avais la capacité de lire la musique, alors mon assemblage serait très différent. Du coup, d'autres critères entrent en compte, graphiques, parfois anecdotiques, parfois plus conceptuels selon les pages. C'était pareil pour *Graffiti Composition* : j'ai fait des choix certainement plus visuels qu'un musicien ne l'aurait fait. J'avais été surpris et fasciné par le fait que beaucoup des interventions sur les portées vierges étaient des notes de musique. Et, justement, j'étais incapable de savoir s'il s'agissait de bonnes ou de mauvaises idées musicales. Mon ignorance limite mes choix mais, d'une certaine façon, c'est mieux ainsi.

VM : Ce manque de connaissance est au fond une ressource musicale pour toi. Tu joues là-dessus.

CM : Certainement. J'ai tiré avantage de cette méconnaissance.

VM : Depuis quelques années, tu sembles d'ailleurs avoir quelque peu délaissé ta pratique de DJ au profit de partitions photographiques ou graphiques. Pourrais-tu expliciter ton passage progressif d'une position de performeur à celle de compositeur fournissant un support visuel à des improvisateurs ?

CM : J'essaie de prendre mes distances par rapport à la performance avec les disques pour plusieurs raisons : d'abord, parce que je l'ai fait pendant très longtemps ; et puis aussi parce qu'il devient très difficile de voyager avec tout ce matériel en raison des restrictions post-11 Septembre. D'autre part, j'ai envie de découvrir d'autres choses. Je me sens limité par ce que les disques me permettent de faire. Bien sûr, on pourrait dire qu'il y a tellement de disques et de sons possibles que cette pratique est infinie. Mais l'objet disque est désuet et même s'il y a un regain d'intérêt pour cet objet de la part des musiciens, finalement, il n'a plus la valeur qu'il avait dans les années 1980 où tout le monde l'utilisait. Maintenant, la plupart des gens n'ont plus ce rapport quotidien et physique avec le disque. Les jeunes découvrent la musique à travers le CD et le MP3. Le vi-

nyle est devenu l'instrument des DJ, un phénomène de mode, un objet artisanal pour un public restreint de spécialistes.

VM : Il y a quelques années, il me semble que tu te réjouissais au contraire de la variété des pratiques de DJ. Tu t'en es donc lassé ?

CM : Il y a eu un moment excitant où tout à coup tout le monde voulait être DJ et où cela ouvrait plein de possibilités de collaborations. C'est dans ce contexte que j'ai formé le projet *djTRIO*². Mais bon, j'ai un peu perdu de cet intérêt et c'est pour cela que j'ai voulu créer quelque chose qui puisse être interprété par d'autres. *Graffiti Composition* a été ma première expérience dans cette voie. Mais, ce qui m'intéresse avant tout en musique, c'est l'aspect collaboratif, l'événement social. Faire de la musique, c'est avant tout social, même si c'est à travers un petit groupe avec lequel tu joues. Et puis, dès qu'il y a un public, cela devient autre chose. Créer une situation dans laquelle la musique peut se développer me plaît beaucoup, même si je me retire complètement de cette situation et laisse la musique évoluer sans mon intervention. *The Sounds of Christmas* [depuis 1999] est déjà de cet ordre. C'est un peu une partition. Il n'y a pas d'interface graphique mais une archive musicale qui limite les sources sonores et oblige les musiciens à travailler à partir d'elles. C'est déjà une façon de créer une structure à partir de laquelle la musique peut évoluer sans que j'aie besoin d'y participer.

VM : Est-ce que ton travail sur les partitions t'a conduit à collaborer avec d'autres types de musiciens ?

CM : Non, pas vraiment car j'ai toujours travaillé avec toutes sortes d'improvisateurs. En tant que DJ, j'avais déjà collaboré avec des musiciens de jazz, de musique classique et avec divers instrumentistes expérimentaux. Mais, dès que tu réalises une partition, tu as un autre rôle. J'ai d'abord été gêné par le statut de musicien puisque je n'en avais pas la formation. Me donner le titre de musicien était déjà un peu dérangeant mais,

à force, je m'y suis habitué. Maintenant, me donner le titre de compositeur me met encore plus mal à l'aise. Mais, étrangement, faire une partition graphique comporte quelque chose d'ordre traditionnel lié à la musique écrite, même si ma référence est la musique expérimentale de John Cage ou d'Earle Brown. Comme eux, je donne aux musiciens une très grande liberté. D'ailleurs, ils ont une telle liberté que le terme de compositeur me paraît inexact. Pour moi, c'est simplement une façon de créer un contexte, une situation, de planter une graine et d'attendre ce qui va pousser. Cela donne parfois des résultats extraordinaires, parfois moins, mais la musique qui va sortir de cette situation reste celle des musiciens, ce n'est pas *ma* musique. Pourtant, je crée une structure qui donnera des résultats bien différents de ceux qu'on obtient si on laisse les musiciens improviser sans support. C'est justement cette tension entre contrôle et perte de contrôle qui m'intéresse. Je pense également que si en musique il y a toujours eu de l'improvisation, dans les arts visuels, c'est un phénomène propre au XX^e siècle : accepter l'accident, le quotidien, a été si bien intégré dans l'art qu'on ne peut plus y échapper.

Pour revenir à ta question sur cet antagonisme entre improvisation et minutie, je crois qu'être attentif à l'accident est une très bonne manière de travailler. Cela permet de capter des choses auxquelles on ne pensait pas. J'aime quand ces deux aspects coexistent comme dans *Graffiti Composition*, par exemple, une pièce née dans la rue de manière aléatoire, qui devient un bel objet d'édition, très précis, et puis retourne à un contexte d'improvisation grâce aux interprètes.

VM : Nous avons évoqué la vidéo sur laquelle tu travailles, mais pas *Solo* que tu as montrée ces derniers mois, à New York et au Printemps de Septembre à Toulouse. *Solo* mène jusqu'au bout ce qui était jusqu'ici implicite dans d'autres œuvres, le caractère sexuel du rock. Tu dis avoir l'idée de cette vidéo depuis plusieurs années. Pourquoi avoir attendu pour la réaliser ?

CM : Cette vidéo n'est pas réalisée avec des *found footages* ; elle est construite à partir d'un casting. Mais c'est la guitare qui, en soi, est ici l'objet trouvé. C'est un tel cliché rock'n'roll ! C'est à partir de ce cliché, de cet instrument très sexuel, phallique, qui accompagne toute cette rébellion des années 1960, que cette idée s'est développée. Pour moi le rock est devenu un peu nostalgique et bien des groupes aujourd'hui jouent sur cette nostalgie. C'est à partir de cette iconographie de la guitare que j'ai travaillé. Longtemps, j'ai eu peur que cette idée, parce qu'elle était fondée sur un cliché phallocrate, soit mal interprétée. Finalement, je crois être arrivé à la réaliser sans que ce soit choquant ou sexiste. Ce qui est important, c'est d'avoir mis la guitare entre les mains d'une femme. Tu me diras qu'il y a plein de groupes féminins et que la guitare a depuis longtemps été appropriée par les femmes. Mais pousser jusqu'au bout la symbolique machiste de cet objet et le transformer en fétiche sexuel n'était pas évident. J'ai eu la chance de travailler avec l'actrice Tree Carr qui a compris mon projet et s'y est complètement impliquée.

VM : Qu'a-t-elle apporté précisément ?

CM : Je lui ai donné une direction et elle a improvisé. Ce que l'on voit est un montage des moments les plus intéressants. J'ai essayé de créer quelque chose qui a l'apparence d'un documentaire en direct mais qui, évidemment, est du cinéma fait de plusieurs scènes montées ensembles. On m'a d'ailleurs reproché cet aspect de montage. Sans doute parce qu'on a trop l'habitude de voir des documents de performances en direct, de plus ou moins bonne qualité. Mais nous ne sommes plus dans les années 1970 et je trouve que dans la mesure où l'on a la possibilité de construire une pièce musicale en studio – film ou disque –, on doit faire au mieux pour que le résultat corresponde à l'idée.

VM : Je me souviens de ton entretien avec Michael Snow où vous insistez tous deux sur l'importance de faire ressortir les qualités des médiums artistiques que vous employez. De ce point de vue, *Solo* n'est-elle pas ta pièce la plus illusionniste ?

CM : Peut-être, encore qu'il y ait aussi de l'illusion dans le *found footage*. Même si l'on sait qu'il s'agit d'images trouvées, leur juxtaposition peut créer une illusion.

En général, je crée des narrations abstraites. Il y a des logiques visuelles, symboliques, mais je ne raconte pas des histoires. Michael Snow et l'art structuraliste m'ont beaucoup influencé. C'est étrange car dans la composition musicale en studio, l'illusion est toujours présente, à moins qu'on fasse vraiment un enregistrement *live*. La stéréo est une illusion et, en studio, tu arrange le son, tu rajoutes un peu d'écho, tu fais des corrections pour améliorer la qualité. Dans le cinéma comme dans la musique, ces effets de montage, donc d'illusion, sont complètement acceptés. Mais, dès qu'on entre dans le monde de l'art, l'illusion lève une suspicion. Pour *Solo*, le public est toujours curieux de savoir si tous les sons ont vraiment été produits en direct. Or, c'est bien l'actrice qui les a tous produits mais, parfois, il a fallu rajouter des images qui n'y correspondaient pas et reconstruire. Le réalisme n'est pas totalement authentique. Cette différence entre l'illusion dans le sonore, le cinéma et l'art est une question intéressante. Pour moi, *Solo* est une pièce musicale – donc pourquoi pas l'approcher comme un enregistrement purement sonore – à dimension visuelle, comme *Video Quartet*, *Telephone* ou *Crossfire*.

VM : *Solo* résulte d'un mode de réalisation véritablement cinématographique. Elle est en outre uniquement projetée en salle. Pourrais-tu expliciter ton rapport à ces deux médiums, cinéma et vidéo, qui semblent ici s'entrecroiser ?

CM : *Solo* a été filmée avec de la vidéo et, en même temps, elle rappelle le cinéma car il y a un début et une fin. De plus, j'oblige le public à rester du début à la fin en la projetant en salle. Il y a

une montée en puissance de l'action, un crescendo. C'est aussi le cas dans *Guitar Drag* [2000] mais il ne m'a pas semblé aussi important de forcer le public à voir cette pièce du début à la fin. J'ai beaucoup aimé, à Toulouse, montrer *Solo* dans un cinéma. Évidemment, la projection en salle renforce la dimension cinématographique. Pourtant, les salles de cinéma ne sont pas équipées au niveau du son pour convenir à la manière dont je veux montrer ma vidéo et j'ai dû rajouter une sono pour atteindre le volume et l'intensité adéquats. La dimension sonore est très importante, il faut qu'elle soit puissante car elle donne à cette jeune femme tout son pouvoir. C'est elle qui contrôle l'environnement sonore. Si le son était moins présent, l'expérience serait beaucoup plus voyeuriste. Dans *Guitar Drag*, c'est pareil, et il faut toujours que je me batte pour que le son soit très puissant. *Guitar Drag* ne peut pas être une pièce confortable, sinon le sens s'affaiblit. Le son permet d'impliquer très fortement le spectateur, ce que l'image seule ne produit pas nécessairement.

VM : En quoi va consister ta prochaine exposition au Whitney Museum ?

CM : Son thème sera la partition musicale. Je vais y montrer les video scores comme *The Bell and The Glass* [2003], *Screen Play* [2005] et le diaporama *Zoom Zoom*. Les partitions photographiques et graphiques comme *Graffiti Composition*, *Shuffle*, le nouveau rouleau, ainsi que des pièces inédites qui sont aussi des partitions mais cette fois constituées d'objets trouvés. Pour *Ephemera*, je ne vais pas seulement présenter la partition mais aussi toutes les images et les objets qui ont été photographiés pour la réaliser. Cette collection est plus vaste que ce qui a été reproduit dans l'édition. Il y aura également une salle d'écoute où l'on pourra entendre mes enregistrements, et une salle d'archive vidéo pour laquelle j'essaie de rassembler de la documentation sur mes performances. Un programme de concerts quotidiens donnera vie à ces partitions

et animera l'exposition. J'ai invité tous les musiciens avec qui j'ai collaboré ces dernières années à y intervenir.

En fait, ce ne sera pas vraiment une exposition au sens traditionnel mais plutôt un festival. Je ne voulais pas d'une rétrospective comme celle que j'ai faite au UCLA Hammer Museum de Los Angeles en 2003 et qui a voyagé ensuite. Je préférais concevoir quelque chose de différent, de plus direct et de constamment changeant.

VM : Ce projet pour le Whitney semble, sinon une rétrospective au sens classique, en tout cas une synthèse de ton travail d'artiste-musicien. Tu y seras en quelque sorte non seulement l'artiste exposé mais aussi le curateur des événements. Est-ce que cela peut être relié à tes expériences curatoriales ?

CM : Dans ces expériences-là, j'ai travaillé à partir de collections d'objets, comme dans « Accompagnement musical », au Musée d'art et d'histoire de Genève en 1995. Au départ, j'avais pensé mettre mon travail en rapport avec des objets du musée, et puis j'ai trouvé cela trop prétentieux et j'ai simplement réinstallé ce qui, dans les collections des musées de Genève, faisait référence à la musique. Il s'agissait de montrer comment le son était représenté à travers des objets très variés, dont certains remontaient à l'antiquité. J'ai repris ce principe au Kunsthaus de Zurich³ mais seulement avec des œuvres bidimensionnelles de la collection – tableaux, photographies, gravures. Ensuite, j'ai fait quelque chose de semblable au Whitney.⁴ Il est intéressant de voir comment vivent ces collections, depuis quand elles existent, ce qui est montré ou non des fonds, ce qui n'est plus à la mode. Une fois mon système mis en place, la valeur historique ou artistique des œuvres n'entrait plus en ligne de compte. Tout était montré en vrac, sans cartel. Il y avait seulement une liste récapitulative exhaustive de tous les objets.

VM : Cette déhiérarchisation rappelle celle instaurée par John Cage dans sa dernière exposition, « Music for Museum – Rolywholyover A Circus », au MoCA de Los Angeles en 1993.

CM : J'ai vu l'exposition au Philadelphia Museum of Art en 1995 et j'y ai participé avec un concert. Les objets changeaient de place tous les jours, c'était vraiment bien. L'emplacement des œuvres sur les murs était aléatoire, ce qui faisait que, tout à coup, on ne pouvait plus très bien en voir certaines. Cette non-hierarchie reflétait totalement les idées musicales de Cage.

VM : Est-ce qu'on ne retrouve pas ce type d'intention dans les expositions que tu as faites avec des collections muséales ?

CM : Oui, elles chamboulaient complètement les principes du musée, notamment didactiques ou classificatoires. À Genève, quand je suis allé dans les dépôts, le Musée des instruments anciens était fermé pour rénovation. Donc, tous les instruments étaient dans les réserves. Dans un coin, leurs étuis étaient rangés et j'ai choisi de les montrer puisque le musée ne le fait jamais. On m'a répondu qu'il fallait d'abord qu'ils soient « bichonnés ». J'ai beaucoup aimé ce mot. Il fallait les rendre présentables. Les étuis ont été « bichonnés » et des employés municipaux sont venus les chercher pour le transport. Mais personne ne leur avait dit que ces étuis étaient des objets de collection et ils les ont entassés comme des boîtes au Musée d'art et d'histoire. La conservatrice était effarée. Ils étaient redevenus des objets communs, ce que j'ai trouvé fantastique ! Leur statut était totalement ambigu. Cette ambiguïté me plaît beaucoup. C'est pour cela que j'aime les objets trouvés, les marchés aux puces et les boutiques d'occasions, parce qu'il n'y a justement aucune hiérarchie, que tout y est en vrac et que c'est le hasard qui crée des rapprochements. Rien n'est isolé, personne ne dit ce qu'il faut regarder, tous les objets sont en compétition et c'est toi qui découvres, qui fais des choix, qui crées des rapports entre eux. C'est un peu ainsi que je procède dans mon travail.

VM : Pour l'exposition « Ensemble », à l'ICA de Philadelphie en 2008, tu n'as pas travaillé à partir de collections mais avec des œuvres contemporaines, toutes sonores.

CM : Oui, mais ce qui m'intéressait là encore, c'était le son que produisaient ces œuvres plus que leur valeur artistique, leur importance dans l'histoire de l'art ou ce genre de critères. Dans la mesure où une pièce produisait un son intéressant, je la sélectionnais, même si je ne connaissais pas l'artiste. Ce rassemblement très hétéroclite devait créer une harmonie, une compatibilité sonore entre tous les objets exposés dans une grande salle. Le public intervenait en manipulant certaines œuvres, ou en les déclenchant par des senseurs. D'autres pièces étaient programmées par des minuteries. J'ai aussi invité des musiciens à jouer dans cette ambiance sonore. Ils pouvaient soit agir sur les œuvres, soit y réagir avec leurs propres instruments. Il fallait en tout cas qu'ils travaillent dans cet espace sonore qui restait activé.

VM : Tu as donc fait du curating sonore.

CM : Oui, en réaction à mon expérience des expositions de groupe où les curateurs font souvent abstraction du son. C'est toujours la dimension visuelle ou historique qui domine dans leur esprit. À Philadelphie, c'était surtout pour moi une façon de créer une pièce sonore en utilisant les œuvres d'autres artistes, un peu comme je mélange les disques d'autres musiciens sur mes platines.

VM : La référence politique de *Guitar Drag* a souvent été soulignée. De même peut-on voir dans *White Noise*, réalisée à Berlin quelques années après la chute du Mur, une allusion à l'effacement de la mémoire de l'Est, ou bien dans *Crossfire* une critique de la violence de la culture de masse. Ancrée dans le punk, ton œuvre me semble traversée par un sous-texte politique, sur le mode de la suggestion. Comment conçois-tu la relation de ton art au politique ?

CM : Le politique dans l'art est une question difficile. Évidemment, il y toujours une part de critique sociale dans mon travail. Les collages de pochettes de disques parlent du corps, de l'identité sexuelle. Une pièce comme *Solo* touche aussi à l'utilisation du sexe dans l'industrie musicale. Pour moi, il s'agit sim-

lement de parler de choses qui nous concernent tous, de réagir de façon critique à mon quotidien. En utilisant des disques, par exemple, je suis bien conscient de l'aspect commercial de cet objet. S'il n'était pas aussi lié à la fois à l'industrie culturelle et à la culture populaire, il ne serait pas aussi intéressant. Et c'est parce qu'aujourd'hui il a perdu cette fonction qu'il m'intéresse moins, justement. L'enregistrement digital a complètement modifié la façon dont on pense la musique, dont on se comporte socialement. Pour l'industrie, il en résulte une perte de contrôle, de capital, il lui faut donc trouver d'autres moyens de gagner de l'argent. Sans que j'en parle didactiquement ou littéralement, cette dynamique socioculturelle nourrit mon travail. Quant à une pièce plus ouvertement politique comme *Guitar Drag*, ce qui me plaît c'est qu'elle ne fait pas la morale. Elle reste ouverte et peut être comprise par le public de différentes manières. Pour revenir à Hans Haacke, artiste politique par excellence, il était bon pédagogue parce qu'il nous apprenait simplement à prendre conscience du contexte, de ce qu'il recouvre. De fait, l'art participe à un contexte social et culturel qui l'utilise à des fins qu'on ne contrôle pas toujours. Est-ce qu'on doit arrêter pour autant ? Évidemment non. On peut regarder certains de mes travaux, notamment ceux qui utilisent les collections muséales ou un projet tel qu'¹ « Ensemble », comme ayant une relation avec la critique institutionnelle car ils relèvent justement de cette conscience du contexte. Dans mon travail, la conscience de créer à partir de la réalité, et non d'un monde imaginaire, est fondamentale.

Entretien réalisé à Londres, le 3 janvier 2010.

1 Ensemble d'« instantanés » pris par l'artiste depuis les années 1980 au hasard de ses déambulations. Chacun d'eux comporte un détail, montre une situation ou un objet liés au son.

2 *djTRIO* est un trio interchangeable fondé par Christian Marclay en 1996 pour valoriser le talent de platinistes tels qu'Erik M., Otomo Yoshihide, DJ Olive, Marina Rosenfeld, parmi d'autres.

3 *Wall of Sounds*, installation réalisée pour l'exposition « Arranged and Conducted », Kunsthaus Zurich, 1997.

4 « Pictures at an Exhibition », Whitney Museum of American Art, New York, 1997.

CHRISTIAN MARCLAY est né en 1955 en Californie. Il a grandi à Genève où il a étudié à l'École supérieure d'art visuel. En 1977, il intègre le Massachusetts College of Art où il obtient un Bachelor of Fine Arts. Des expositions personnelles lui ont été consacrées tant dans des galeries que dans des musées tels que le Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, le Musée d'art et d'histoire et le Musée d'art moderne et contemporain de Genève, le Kunsthuis de Zurich ou le Hammer Museum de Los Angeles. En 1995, il a représenté la Suisse à la Biennale de Venise. Sa prochaine exposition monographique aura lieu cet été au Whitney Museum of American Art. Il a par ailleurs réalisé des performances en Europe, au Japon, au Canada et aux États-Unis, enregistré et collaboré avec de nombreux compositeurs et musiciens tels qu'Elliott Sharp, John Zorn, Lawrence Butch Morris, Shelley Hirsch, Zeena Parkins, Günter Müller ou Sonic Youth, parmi beaucoup d'autres.

VALÉRIE MAVRIDORAKIS est professeur HES d'histoire de l'art contemporain à la Haute école d'art et de design de Genève. Elle a dirigé, avec David Perreau, l'ouvrage *Christian Marclay. Snap !* (Dijon, Genève, Rennes : presses du réel, coll. « Mamco/Métiers de l'exposition », 2009) dont la publication est liée aux expositions « Christian Marclay, Snap ! » (Université Rennes 2 – Haute Bretagne, printemps 2008) et « Christian Marclay, Honk if you love silence » (Mamco, Genève, été 2008).





RECYCLED RECORDS, COLLAGE DE DISQUES VINYL, 1980-1983,
PHOTO PRÊTÉE PAR PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK

EMPTY CASES (IN MEMORIAM TOM CORA), VUE DE L'INSTALLATION AU OK CENTRUM FÜR GEGENWARTSKUNST LINZ, 1998,



PHOTO PRÊTÉE PAR PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK





FOOT STOMPING, TIRÉ DE LA SÉRIE BODY MIX.

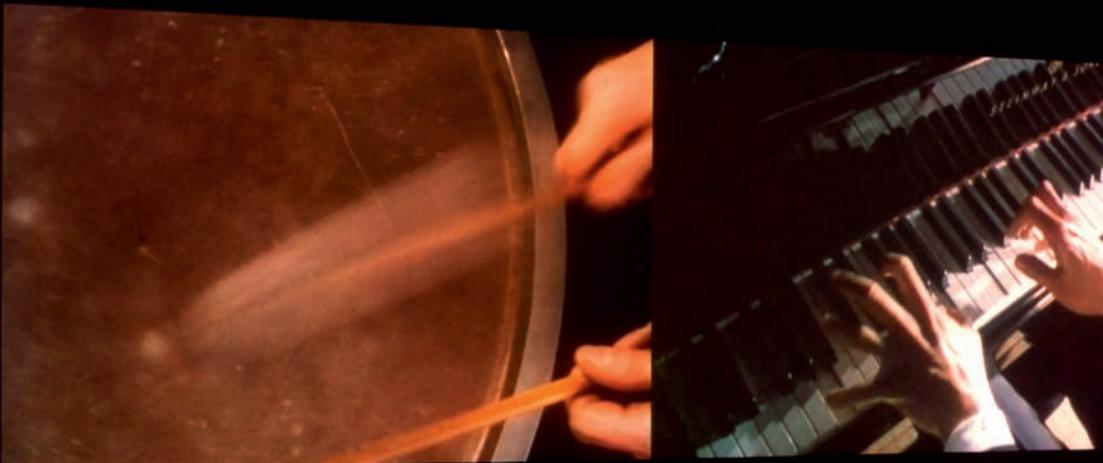


POCHETTE DE DISQUE ET FIL DE COTON, 1991, PHOTO PRÊTÉE PAR PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK





SOLO, VIDÉO EN COULEUR AVEC SON, 2008, PHOTO PRÊTÉE PAR PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK



VIDEO QUARTET, DEUX VUES DE L'INSTALLATION,

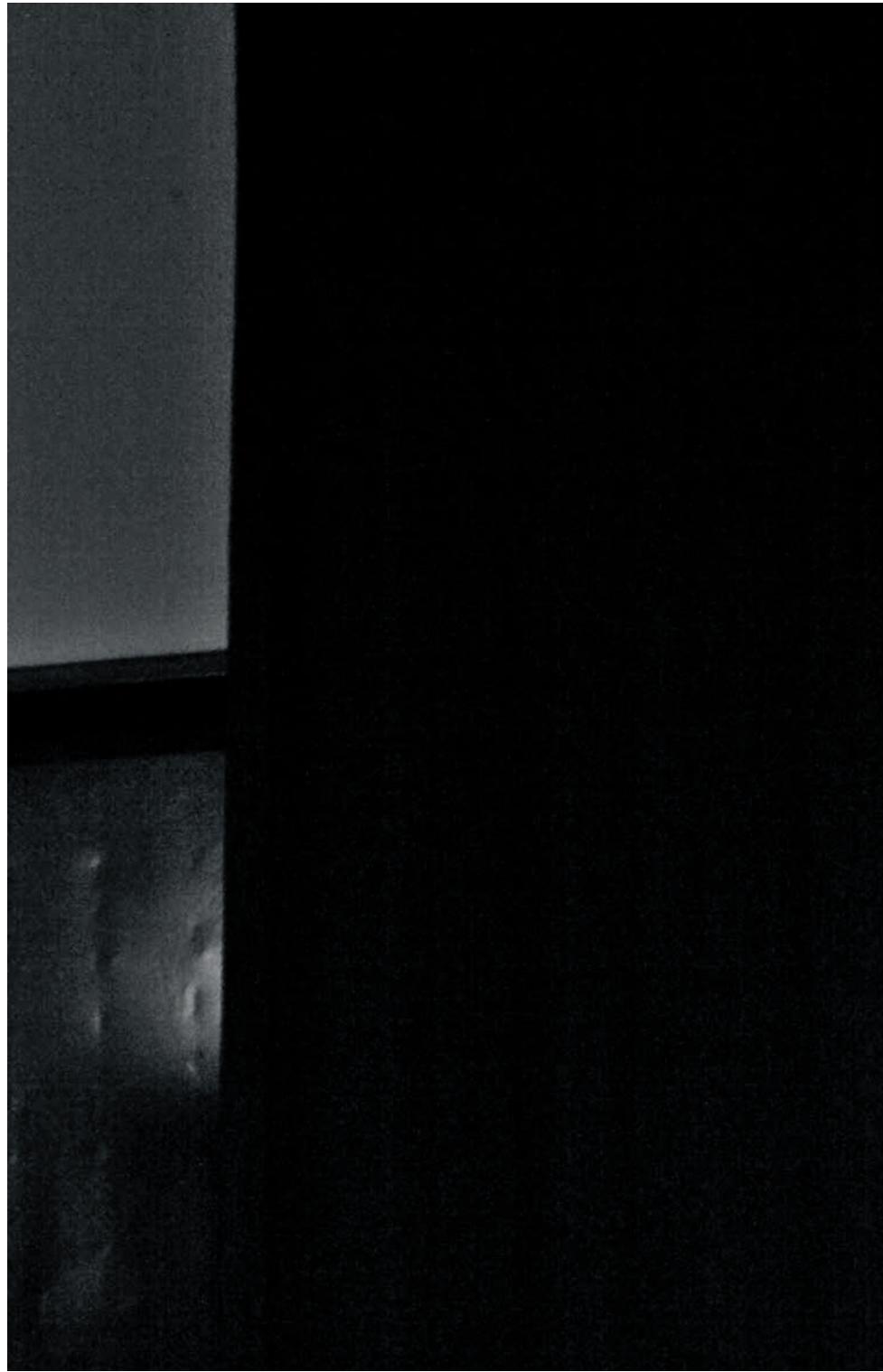




SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, 2001, PHOTO PRÉTÉE PAR PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK



| MUDA MATHIS + SUSZ WICK |





Das Reine und das Schmutzige

Isabel Zürcher im Gespräch mit Muda Mathis und Sus Zwick

Da sind Klänge und Bilder. Melodramatisch, ironisch, poetisch, lustvoll. Die Video-, Performance- und Installationskünstlerinnen Muda Mathis und Sus Zwick legen es nicht an auf die Macht der Deutung. Oft Protagonistinnen ihrer eigenen Werke, öffnen sie Lücken zwischen Körper und Sprache und lassen Köpfe und Blumen, Kaffeetassen oder Spiegeleier um ihre eigene Mitte kreisen. Sie behaupten die Ordnung der Geschlechter und der Welt, als wäre das Paradies mit den Händen zu greifen – und alles andere auch nur Imagination. Das Video ist eine Bastelkiste, die Kunst musikalisch und Zauberei: Darum erzählen Muda und Sus Geschichten wie Songs und kolorieren die manchmal spröde Wirklichkeit, behutsam übertreibend, gegen den Strich.

IZ: Lasst uns bei euren Performances beginnen, ganz konkret: In *Protuberanzen II* (2004) arbeitet ihr mit einfachen Requisiten und eigensinnigem Witz – ich muss an kabarettistische Darbietungen denken. „Wir sind nämlich eine Hirschkuh“: Die Komik eurer Behauptung ergibt sich aus dem Zwiespalt zwischen dem Begriff und eurer Pose, in der ihr das vierbeinige Tier mit seinem stolzen Geweih – bei euch ein dünner Verband – imitiert. Die Kerze ist „Sonne“ und ihr Hirsch und Kuh – oder eben „Hirschkuh“...

SZ: Hirsch und Kuh, das sind wie zwei...

MM: Da geht's um die beiden, den Hirsch als erhabenes und mythisches Tier aus dem Walde, und die Kuh, die Milch gibt und nährt, domestiziert auf der Weide. Und um die Imagination selbst. Um die künstlerische Behauptung, um die Setzung einer Skulptur. Uns interessiert, wie sich das Bild vervollständigt, wenn man ihm eine Zuschreibung hinzufügt.

SZ: Da ging es darum, das Sichtbare mit dem Gehörten abzuleichen und es sich vorzustellen.

IZ: In den 1980er Jahren habt ihr mit dem Video zu experimentieren begonnen: dokumentarisch, wo Tagesaktuallitäten es erforderten, frech, wo ihr die Blickführung dem Besen überlassen habt, tanzend im Kreis in der Höhenluft. Ihr seid dem Kontext Kunst treu geblieben, ohne euch von ihm vereinnahmen zu lassen. Es handelt sich hier ja um ein ganz anderes Referenzsystem als etwa in der Musik- oder die Kleintheaterszene, wo ihr mit *Les Reines Prochaines* auch aktiv seid. Wie bedeutsam ist dieser Kontext für die Produktion und Rezeption eurer Performances?

SZ: Im Musikkontext mit *Les Reines Prochaines* bieten wir uns an. Wir haben ein Programm als fertiges Produkt.

MM: Die meisten Projekte im Feld der bildenden Kunst – Installationen, Ausstellungsprojekte, aber auch Performances – entstehen auf Einladung für einen gegebenen inhaltlichen und räumlichen Kontext. Wir setzen darum immer wieder neu an. Das ist eine Grundkonzeption unseres situativen Arbeitens. Die Frage ist jeweils: Was können wir mit unseren Interessen und unseren Fragen, hier, für diesen Raum zu diesem Zeit-

punkt machen? Eine Anbindung ans eigene Werk gibt es immer, jeder neue Kontext ist ein Angebot, die nächsten Fragen, die sich uns stellen, anzugehen.

SZ: Die Arbeit beginnt also mit dem Entschluss, eine Einladung anzunehmen und damit eine künstlerische Setzung in diesen spezifischen Kontext zu stellen, die für das eigene Werk Sinn macht.

MM: Wir stellen also die Füsse auf zwei Plateaus: Zum einen bringen wir uns mit unserer Art ein, und zum anderen wirken das Thema, die Umgebung, die Situation auf die Arbeit ein. Die beiden Aspekte sollen dann produktiv zu einem selbstverständlichen Ganzen verschmelzen, Kunst werden.

IZ: Im Idealen Atelier (2004) legt ihr ein Vokabular aus, das sich wie das Programm eures Schaffens liest: ‚Feldstudie‘, ‚Illusion‘, ‚Heimlichkeit‘, ‚Sippenverlass‘, ‚produktives Missverständnis‘ oder ‚Trick‘. Hier stellt sich im Bild eine Vase ein: zack, da ist sie. Und: schwupp, wieder weg. Wie kommt der Trick zur Vase? Und was hat es mit dem ‚Notwunder‘ auf sich?

MM: Der Trick ist ein Thema, das es schon immer in unserer Arbeit gab: den Zaubertrick, magische Momente, die physikalisch oder medial hergestellt sind.

IZ: Und Was ist ein ‚Notwunder‘?

SZ: Das ist einer von dir.

MM: Ja, wie ist das gekommen?

SZ: Also, es kommt sicher aus dem Katholischen und vom Wunder.

MM: Aha, die Nottaufe!

SZ: Und in der Not, da braucht es eben öfters ein Wunder!

MM: Das ist, wenn Katholizismus und Psychologie zusammenkommen...

IZ: Bist du katholisch?

SZ: Wir sind beide katholisch. Das heisst: Wir waren es einmal.

MM: Aber doch: einmal katholisch, immer katholisch!

IZ: Wie wirkt das?

MM: Immer. Es ist ein unerschöpflicher Fundus. Und auf jeden Fall eine ästhetische Prägung.

SZ: Unsere Kunst und die katholische Kirche sind ein bisschen verwandt.

MM: Aber selbstverständlich sind wir ja auch vom Protestantismus geprägt. Die Schweiz ist ja durch und durch... und Basel erst! Es ist ein Vergnügen, hier Katholikin zu sein. Und wenn es einem bewusst ist und man sich diesen Einflüssen nicht mehr einfach ausgeliefert fühlt, dann ist es toll. Dieser seriösen Welt, die glaubt, die Welt wäre gut, wenn sich nur alle an die Regeln halten würden, Widerstand und Paroli zu bieten, das macht Spass.

IZ: Spass scheint Programm, bei aller Ernsthaftigkeit und emotionalen Dichte: Ihr feiert das Leben in der Kunst, erhebt eure Stimme zum Manifest, lässt die Seriosität mit eigenen Erläuterungen der Weltgeschichte auf Grund laufen. Ich gewinne den Eindruck, eure Arbeit entstehe im Spiel, als würdet ihr im arglosen Experiment zu Erzählungen gelangen und Ideen mit Lust umsetzen. „Spiel“ meint beides: Das Kombinieren von Dingen und Räumen ausserhalb ihrer funktionalen Logik, ihre Dynamisierung und Rhythmisierung, ihr Isolieren und Bremsen, aber auch das musikalische Zusammenspiel als und mit den „Königinnen“, den Reines Prochaines.

MM: Spielen ist ein grosser Motor. Das Erfinden, Sammeln, Auslegen, Kombinieren, Erkennen von Zusammenhängen führen direkt zur Montage: Basteln, nach Lévy-Strauss „bricolieren“.

SZ: Beim Zusammenbauen unserer Live-Performances orientieren wir uns am Bildschnitt des Videos, beim Videoschnitt gehen wir andererseits oft von Musik aus, Bild wie Handlung hat in ihrem Zusammentreffen, in ihrer Komposition viel mit Timing und Rhythmus zu tun.

MM: Musik ist also der beste Lehrmeister auch für das Visuelle.

IZ: Ihr entscheidet auch bei Live-Performances über den Lauf der Dinge nach Kriterien des Videoschnitts? Das heisst, die Aktionen sind dosiert nach Einstellungen, die ihr plant im Hinblick auf einen Rhythmus von Bild und Ton?

MM: Man kann im Umgang mit Video lernen, wie man mit dramaturgischen Setzungen, schnellen Brüchen und Kontrasten umgeht. Vor allem: Was lässt man weg und was denkt sich der Betrachter selber fertig. Wir montieren für eine Performance aus einer losen Sammlung von Handlungen, Texten, Bewegungsabläufen eine Collage, in der gleichen Art, wie im Video Bilder montiert werden. Andere gehen ganz anders vor. Unsere Freundin Andrea Saemann zum Beispiel generiert ihre Texte im Moment aus einer inneren Vorstellungskraft.

SZ: Wir arbeiten eigentlich wie mit einer Partitur und interpretieren im jeweiligen Moment unsere Partitur.

IZ: Andrea Saemann sagte mir kürzlich, sie stelle an sich den Anspruch, während einer Performance im Idealfall etwas Neues in Erfahrung zu bringen. Welche Rolle spielt bei euch das eigene Erleben? Treibt euch die Neugierde, oder legt ihr es vor allem darauf an, das, was ihr vorbereitet habt, als intakte Bild- und Textfolge zu vermitteln?

SZ: Es gibt im jeweiligen Moment die Konzentration auf das, was passiert, was ich oder was wir machen. Dabei spüre ich, wie das Publikum reagiert: Sind sie aufmerksam, sind sie dabei?

MM: Es geht darum, ganz hinein zu kommen, eigentlich nur bei dieser Sache zu sein, einfach das zu machen, was man macht, in Verbindung mit dem Publikum.

SZ: Im Zwiegespräch.

MM: Uns interessiert der gemeinsame Moment, der dann entsteht, mit allen anwesenden Ingredienzien.

SZ: Ja, wir arbeiten mit der Präsenz, die vom Publikum und von uns gemeinsam hergestellt wird.

MM: Darin besteht auch ein Unterschied zu den Performances der 1970er Jahre, wo es um einmalige, existenzielle Handlungen ging. Im Prinzip können wir unsere Performances wiederholen, wobei der gemeinsame Moment jedes Mal wieder neu hergestellt wird. Und es geht um Poesie, um Wahr-

haftigkeit in der Imagination; es will nicht wahrhaftes Leben sein, das das Publikum zu unmittelbar Handelnden macht.

SZ: Wir bleiben also vornehm beim Geistigen.

MM: Auch die wiederholte Interpretation derselben Songs mit den *Reines Prochaines* macht den Handlungsraum irrsinnig gross. In den bekannten Abläufen, wo man alles ganz genau wahrnimmt, kann man sich frei bewegen wie in einem vertrauten architektonischen Raum. Das ist super.

IZ: Ihr habt vorhin Lévy-Strauss erwähnt. Ich kann mir nicht vorstellen, dass ihr seinen Begriff der ‚Bricolage‘ sozusagen als Rezept für euer Schaffen benutzt.

MM: Nein, den Begriff der ‚Bricolage‘ hat Alexandra Könz verwendet, eine Theoretikerin, die uns letztes Jahr (2009) zum Performancetag *Telling Tales* in die Kartause Ittingen bei Frauenfeld eingeladen hat und ihre Doktorarbeit schreibt über das Erzählerische in der Performancekunst: ‚Bricolage nach Lévy-Strauss ist eine besondere Art des Denkens und Handelns, die nicht einem planmässigen Vorgehen entspricht. Es zeichnet sich aus durch das spontane Reorganisieren vorgefundener, nur zum Teil zweckbestimmter Materialien oder Ereignisse zu neuen Strukturen.‘ Alexandra hat diese ethnologische These über ‚die Wilden‘ mit unserer künstlerischen Arbeit verglichen und Parallelen gesehen. Und ich muss sagen: Ich habe uns darin wieder gefunden.

IZ: Was löst die Entdeckung eines Begriffs aus, den ihr auf euch beziehen könnt?

MM: Sie holt etwas ans Licht, es wird etwas begrifflich bewusst und darum griffiger vermittelbar. Wobei es viele Dinge gibt, die wir nie ans Licht des Begrifflichen ziehen und trotzdem kultivieren und Meisterinnen darin sind. Andere Dinge, die kommen durch die Sicht und das Benennen von Betrachtern, von Gesprächspartnern ans Licht, und das ist angenehm. Ein Geschenk.

SZ: Man kann es sich aneignen, weil es benannt ist.

IZ: Wenn ihr sagt, dass ihr meisterlich Dinge kultiviert, ohne sie deswegen begrifflich zu fassen, reizt es mich natürlich, danach zu fragen, welches diese Dinge sind?

MM: Ich habe sehr viele drehende Videoaufnahmen gemacht. Köpfe, Tassen, Gemüse, Spiegeleier, Vasen, und immer wieder tanzende Körper. Es gibt Versuche, dies zu erklären: Es sei die grösstmögliche Bewegung, die man in einer fixen Kameraeinstellung machen kann, es habe etwas Stillstehendes und sei trotzdem in Bewegung... Doch das sind keine befriedigenden Erklärungen.

SZ: Das Verwenden von Eimern, Gefässen in jeglicher Form, von Tischen, Hockern, Feuer, Licht, Tieren, von selbsterfundenen mythologischen Figuren, das sind Sachen, die wir immer wieder verwenden.

MM: Oder unser Vertrauen ins Rohe, Ungeschliffene, ins Absurde – als wäre es das Wahrhafte selbst: Das sind Affinitäten, deren genauen Grund wir selber nicht kennen. Aber Kunst, wo die Künstlerin alles mit Worten erklären kann, finde ich furchtbar – und ist vermutlich keine gute Kunst.

IZ: Um noch kurz bei der begrifflichen Analyse zu bleiben: 1997 erschien das Buch *Nicht nur Körper: Künstlerinnen im Gespräch* (Lars Müller, Baden). Das kam aus dem damals jungen akademischen Diskurs. Der Titel widersetzt sich dem Verdacht, wonach Künstlerinnen, wenn sie aus einem bewusst weiblichen Selbstverständnis heraus agieren, nur noch mit dem Körper argumentieren. Darin gibt es Aspekte, die nicht falsch sind: Die körperliche ‚Aufsässigkeit‘ in der Liveproduktion und im Bild, die habt ihr ja betrieben, das ist schon auch ein Thema.

MM: Ich finde Körper eminent wichtig, und das stellt ja das Geistige auch überhaupt nicht einen Millimeter in Frage. Diese Polarisierung zwischen Körper und Geist finde ich völlig lächerlich!

IZ: Gut, aber es gibt sie in der Rezeption.

MM: In der Rezeption, ja, aber das ist nicht unser Problem, das ist einfach nur dumm! Ein gewisses männliches, intellektuell antiquiertes Hochlandrindvieh hat meinetwegen auch Angst vor diesem weiblichen Körper, aber da muss es selber fertig werden damit.

IZ: Gefäße, Tische, Hocker. Euer Küchenschrank oder das Feuer im Ofen. Da steckt eine ganze Menge Alltag drin. Hat dieser Bezug, das Häusliche, die nächste Umgebung, auch damit zu tun, was ihr vorhin gesagt habt: dem seriösen Leben, das streng normiert abzulaufen hat, Paroli zu bieten?

MM: Wir nehmen ernst, was wir mit den Armen greifen können. Da spielt es keine wesentliche Rolle, ob wir Kunst machen oder Ferien planen oder das Haus putzen. Eine Beziehung ist ein nie endendes Gespräch. Dieses Gespräch ist unser Atelier.
SZ: Wir stehen auf und es beginnt schon, indem wir über unsere Träume sprechen. Die ganze Entwicklung von Projekten, die Ideensammlung, das läuft nebenher. Wir sind im ständigen Fluss des Spinnens und Verwerfens von Ideen.

MM: Das ist bei anderen Menschen auch so, dass sie essen, dann einen Gedanken aufschreiben, ein Bad nehmen, dann Freunde treffen und inspirierende Gespräche haben, nur – sie würden das vielleicht nicht als Arbeit, als kreativen Prozess definieren. Unser Arbeitsstil ist schmutzig. Es greift vieles ineinander über. Aber das ist ja nur ein Teil.

SZ: Der andere Teil ist ganz rein, indem wir sagen: Das ist ein klar abgestecktes Projekt mit konkreten Bedingungen, was Autorschaft, Mitarbeit, Titel, Medium, Zeit, Geld, Raum, Kuratorin, Institution betrifft.

MM: Es geht vor allem deswegen gut, leben und arbeiten, weil es diese zwei Aspekte gibt.

IZ: Das Schmutzige und das Saubere?

MM: Das Reine und das Schmutzige.

IZ: Nun seid ihr ja nicht bloss ‚wilde Bastlerinnen‘, die den eigenen Alltag collagieren, sondern habt einen wachen Blick auf Dinge, die sich abspielen, in eurer Generation, bei den Jüngeren, in der Kunst, in der Musik.

SZ: Uns interessiert immer auch die Welt ausserhalb unseres persönlichen Radius. Seit vielen Jahren arbeiten wir dokumentarisch und benutzen die Videokamera, um mit Menschen ins Gespräch zu kommen, um von ihnen zu hören, wie sie die Welt wahrnehmen, wie sie ihre Anliegen und Erfahrungen formulieren.

MM: Wir mischen dann diese Aufnahmen aus diesen Begegnungen mit unseren Bildern, mit unserem Blick auf die Welt, der immer ein Utopischer ist.

IZ: Utopie: ein grosses Wort.

MM: Ja, sagen wir: ein Blick, der das Wünschenswerte anpeilt.

IZ: Im Atelier kommen als Zwischentitel Nam June Paik, Fluxus, Punk und die women's lib vor. Was hat es mit diesen Referenzen auf sich?

MM: Das war ganz einfach meine Jugend! Man wird ja sehr geprägt in jungen Jahren. Da hat man Begegnungen, die sind teilweise künstlerischer, teilweise politischer Art. Die vermischen sich dann unheimlich toll, und alles ist ganz nahe beieinander. Und das Nachdenken über Feminismus, das Fasziniert-Sein von Fluxus und von Dadaismus, den man dann grad in der Kunstgewerbeschule mitbekommen hat, von Punk, vom 1980er Jahre-Aktionismus. Das fliesst im selben Moment ineinander und wird da zu einem produktiven Gebräu.

SZ: Unser Weg zur Kunst war unterschiedlich; ich bin da eine Spätzünderin. Prägend war für mich mehr die 68er Bewegung und, in Zusammenhang mit meinem pädagogischen Beruf, die antiautoritäre Erziehung oder ‚repressionsarme Erziehung‘, wie wir sie nannten: alternative Schulen, Kindergärten, das Zusammenleben in der Kommune und natürlich die Frauenbewegung. Fotografie, oder schlicht das Bild, haben mich schon immer interessiert, auch als dokumentarisches und

politisches Mittel. Anfangs der 1980er kam Video, das unmittelbare, direkte, ohne grossen Aufwand überall abspielbare Medium hinzu. Ich wurde Mitglied der Videogenossenschaft Basel. Ich besuchte die Videoklasse bei René Pulfer, da traf ich Muda, Pipilotti Rist, Omi Scheidebauer, Renatus Zürcher, Uri Urech, Käthe Walser... das grosse Aha-Erlebnis. Da wurden mir die Augen geöffnet für Performance, für experimentelles Video, für Kunst überhaupt. Ich war hin und weg und angekommen, wo es mir gefällt. Daraus entstand auch die VIA, unser Video- und Audiostudio und Gemeinschaftsatelier bis heute.

IZ: Ihr seid eure eigenen Protagonistinnen, ihr agiert als Erfinderinnen und Autorinnen, ihr schneidet eure Videos und seid damit auf allen Ebenen involviert. Eure Präsenz ist weit mehr als eine Signatur: *Miniaturen und andre Grössen* (1999), *Vermeintlichkeit und Zufall* (2004), *Grüner Donnerstag* (2008)... die Reihe liesse sich lange fortsetzen.

MM: Das Repräsentieren des Paar-Seins ist ein Thema, bei dem wir bei anderen Repräsentationen von Paaren anknüpfen und versuchen, Bezüge zu schaffen, zum Beispiel, wenn wir behaupten, Gilbert und George zu sein. In einem Dokumentarfilm, wo sie ihre Scheisshäufchen-Fotosammlung zeigen, zelebrieren sie ihre Kleinbürgerlichkeit so vehement, dass man sich denkt, das können sie nicht wirklich ernst meinen. Sie insistieren und sind erstaunt, dass der Pfarrer sie als Verslinge beschimpft. Das finden sie ganz schlimm und tun dann so beleidigt. Das hat mir gefallen, dass sie als schwules Paar auf ihrer redlichen Kleinbürgerlichkeit beharren. Das grosse homosexuelle Thema des Normalseinwollens haben wir dann nachgeahmt, und hinterfragen so auch unser Leben.

SZ: Es gibt auch tolle Fotos von Gertrude Stein und Alice B. Toklas, wo jede für sich, eine hinten, eine vorne, mehr als formale Elemente denn als Personen, im Raum stehen – damals sehr modern. Wir nehmen solche Referenzen gerne auf.

IZ: Was hat es mit eurem Requisit des roten Röckchens auf sich? Eine Art Gegenentwurf zu den grauen Biedermännern?

MM: Ach, keine Ahnung. Das musst du sagen!

SZ: Ich weiss nicht, das war irgendwann... Muda hatte schon immer ein rotes Röckchen.

MM: Ja, aber das hat irgendetwas...

IZ: ...mit Bühne zu tun?

MM: Mit Faulheit. Das ist einfach meine Faulheit. Ich habe keine Kleider-Fantasie. Und dann gibt's schon den Fakt, dass das Röckchen aus mir eine Figur macht. Ein kleines, kompaktes Figürchen. Viele Dinge – auch in unserer Musik – sind wie mit Filzstift gezeichnet. Pünktli, Pünktli, Pünktli, Strichli, Strichli, Strichli... Das gefällt mir gut. Es ist auch eine 1980er Jahre-Attitüde und hat mit Postpunk zu tun. Es geht darum, mit dem, was man hat, sehr prägnant umzugehen und es zu stilisieren.

SZ: Wir spielen mit unseren zwei Figuren, mit der Kleinen und der Grossen, dem ungleichen Zwillingspaar. Es sind zwei Gleiche, die doch ganz anders sind und nicht Geschwister. Oder wir spielen das cross-gedresste, Geschlechterrollen tauschende Paar, wie man es aus der homosexuellen Subkultur und später aus Genderdiskursen kennt.

IZ: Gibt es ein ‚Thema‘, das ihr aktuell bearbeitet? Oder, um weiter oben anzuknüpfen: Wo sind die Fragen, die ihr weiter treibt, wenn es zu neuen Einladungen kommt?

MM: Mir geht es im Moment um die Analyse: Was ist ‚Narration‘ und was ist ‚Abstraktion‘? Da bin ich jetzt sehr am Ausloten und Denken. Mich hat Narration immer interessiert, aber es interessiert mich nicht wirklich, selber zu erzählen. Wir haben uns gesagt: Gut, dann machen wir Gedichte, nicht Prosa. Und es stimmt, es gibt viele Elemente in unserem Werk, die sind Songs, kleine Nummern, früher habe ich sie auch Bilder genannt; kleine, in sich geschlossene Formen, die in sich auch erzählerisch sind. Mich interessiert jetzt, die

einzelnen Elemente nicht mehr als Perlenkette aneinander zu reihen, sondern der Erzählung in einer grossen Linie auf die Schliche zu kommen. Ich glaube, in der Performance ist uns das jetzt schon ziemlich gut gelungen. Andererseits sind unsere Kompositionen, Konstruktionen und Texte sehr abstrakt und haben mit Erzählung gar nichts, aber auch wirklich gar nichts zu tun!

IZ: Was heisst in eurem Werkzusammenhang ‚abstrakt‘? – Mir wäre spontan dieser Begriff nicht eingefallen, in dieser oft blumigen, üppigen, bunten, bewegten, süffigen Geschichte. Ihr setzt den Begriff als Gegenpol zu Narration, nicht etwa zu Figuration ein.

MM: Es hat wohl mit den Lücken zu tun, mit dem Unverbunden-Sein der Dinge, die dennoch aufeinander eine Wirkung haben. Objekte – oder auch wir, wie wir als Figuren zueinander stehen – sind als Bildelemente gemeint und sind nicht mehr das, was sie zu sein vorgeben. Dann machen wir wieder eine Zuschreibung. Diese ‚Hirschkuh‘, die meine ich doch sehr ernst, diese Figur, diese performative, skulpturale Setzung, die meine ich sehr ernst!

IZ: Daran habe ich nicht gezweifelt, auch wenn sie mich belustigt. Das ist es ja bei den starken Sachen: Man lacht einen Moment, und der Witz prallt mit eurer Ernsthaftigkeit zusammen, die ich auch nachlesen kann in euren Songs und anderen Texten. ‚Bildet Banden‘, heisst es im ‚Ersten Manifest grosser und angesehener Künstlerinnen‘ von 1999, einem Dokument explizit kollektiver Autorenschaft.

SZ: Bildet Banden ist uns Befehl. Wir arbeiten immer wieder mit Fränzi Madörin zusammen, mit ihr haben wir auch unabhängig von *Les Reines Prochaines* viele Audio- und Videoprojekte realisiert. Wir beteiligen uns auch an Gruppenprojekten mit befreundeten Künstlerinnen und Künstlern, in letzter Zeit oft mit der Gruppe ‚Tischgespräche‘, wie z.B. *Purity and Danger*, eine Aktion auf dem Münsterplatz in Basel, oder *Die Glücksmaschine*, eine Gruppenausstellung im Selbstversuch

in Basel, *the road to new bethesda*, ein von Andrea Saemann und Monika Dillier organisierter Künstleraustausch in Südafrika. Oder wir initiieren Anlässe zusammen mit unseren Freunden, der VIA oder mit Chris Regn vom Kasko, wie *Die schwitzende Löwin*. Das sind grosse Anlässe mit vielen kleinen Nummern und vielen geladenen Gästen.

MM: Uns ist es wichtig, Teil einer lebendigen Szene zu sein. Wir praktizieren ‚talentbezogenes Zusammenarbeiten‘. Wenn immer alle alles machen, dauert es viel zu lange. Ein Vorteil der Zusammenarbeit ist ja, dass man mit gemeinsamen Kräften mehr leisten kann. Darum ist es gut aufzuteilen. Das machen wir sehr oft. Sus zum Beispiel macht die Videos, die meisten Aufnahmen und den kompletten Schnitt, dabei trifft sie ganz viele Entscheidungen. Ich bin in diesem Moment ‚œil extérieur‘, nehme etwas Abstand und sage dann vielleicht: Das würde ich etwas kürzen, oder: Da gab es doch noch ein anderes Bild. Bis dahin hat sie schon eine Million kleiner Entscheidungen getroffen. Und ich mache den Sound. Da sind wieder tausend Entscheidungen drin, die falle ich, auch bezüglich Expression. Da macht dann jede ganz viel alleine, auch wenn die Arbeit zusammen entsteht.

IZ: In eurer Rückschau: Was waren für euch die wichtigsten Förderungen?

Ich denke nicht nur an Geldbeiträge, sondern generell: Was hat das Werk am meisten genährt?

MM: Künstlerinnen, die nahe sind, mit denen man zusammenarbeitet, Erfahrungen teilt und abgucken kann, Kontinuität. Aber auch Diskussionspartner an der Hochschule, in Kommissionen, Studierende, Kollegen; laut nachzudenken über Kunst, das hilft und nährt sehr.

SZ: Und die Möglichkeiten, etwas zu zeigen, auszustellen.

MM: Genau. Grosse Kisten, Ausstellungen, wo man so richtig gefordert wird.

SZ: Die Möglichkeit, etwas zu realisieren.

MM: Das Vertrauen geschenkt zu bekommen von einem Kurator, der einen einlädt, ist die wichtigste Stimulanz überhaupt.

SZ: Aber auch kleine, von aussen nicht so prominente Ausstellungen, wo man mehr experimentieren kann, sind eminent wichtig.

MM: Für uns war es eine grosse Sache, als wir anfangs der 1990er Jahre nach Berlin kamen. Da gab es Theoretikerinnen, die sich für uns interessierten. Sie luden uns zum Frühstück ein und stellten Fragen und sagten: „Wir arbeiten an einem Text über bildende Künstlerinnen, die auch Musik machen.“ Diese geschenkte Aufmerksamkeit und die ganz genaue Nachfrage waren total neu.

IZ: Das bezog sich auf *Les Reines Prochaines*?

MM: Ja. Menschen, die sich überhaupt solche Ausstellungen oder solche Konzerte anhörten, wie wir sie machten, und gleichzeitig in einem akademischen Kontext dachten, das gab es hier in der Schweiz nicht. Ich habe die grosse Hoffnung, dass sich das jetzt, mit der vermehrt theoretischen Ausrichtung der Kunsthochschulen, ändert.

IZ: Es gibt ja in der Kunst auch immer ein Risiko. Wie geht ihr mit Niedergängen, mit dem Scheitern um? Gibt es das, und gibt es darin etwas, was auch kreative Kräfte mobilisiert?

MM: Ja, das ist ein wichtiger Faktor. Ich sage den Studierenden jeweils, jede zweite Arbeit müsse gelingen. Man riskiert ja nichts, wenn man sich immer nur so weit hinauswagt, dass alles auf der sicheren Seite ist, dann ist man keine gute Künstlerin.

SZ: Scheitern ist ja auch schmerhaft, doch das ist produktiv, man kann etwas lernen und ändert dann etwas beim nächsten Mal.

MM: In Wirklichkeit ist es ja so, dass die allermeisten Arbeiten – bei erfahrenen Künstlerinnen – eigentlich nie zu hundert Prozent scheitern, sondern es gibt immer ein Teil-Scheitern.

Man gewichtet dieses Teil-Scheitern nur mehr oder weniger selbstkritisch. Bei Selbstzweifeln wird das Feedback von aussen wichtig: Gefällt die Arbeit, erhält man Anerkennung für sie, dann relativieren sich die Selbstzweifel. Das ‚kleine‘ Scheitern kann je nachdem auch zu ‚gross‘ genommen werden; es gibt bekanntlich auch einen Größenwahn im Selbstzweifel.

SZ: Wenn die ganze Selbstachtung vor der eigenen Arbeit zerfällt, dann ist das ganz und gar nicht produktiv. Eine gute Selbtempfindung, ein gutes Selbstbewusstsein zu haben, ist wichtig.

MM: Und Coolness.

SZ: Und Sportgeist, denn einstecken muss man können.

MM: Und auch ein bisschen Distanz zu sich selbst.

SZ: Nicht zu viele narzisstische Probleme.

MM: Es gibt ja auch Arbeiten, die man so hingeschüttelt hat, die plötzlich grossen Erfolg haben. Und man weiss eigentlich nicht, warum man diesen Erfolg verdient hat. Dann sag ich nur: Glück gehabt. Künstlerglück eben.

ISABEL ZÜRCHER ist Kunsthistorikerin, Kritikerin und Publizistin in Basel. Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an den Universitäten Basel und Hamburg. Bis 2005 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthalle Basel. Gastdozentin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel und an der Hochschule für Design und Kunst in Luzern. Publikationen: Werner von Mutzenbecher, Im Film sein, Freiburg i.Br.: modo Verlag (2006); Gelobtes Land – Promised Land, Zürich: edition fink (2008) u.a. www.isabel-zuercher.ch

SUS ZWICK, geboren 1950 in Fribourg. Primarlehrerin, Ausbildung zur Logopädin und Heilpädagogin an der Universität Fribourg. 1986–88 Klasse für audiovisuelle Gestaltung, Schule für Gestaltung, Basel. Freischaffend als Videokünstlerin und Medienpädagogin. Mitbegründerin der VIA, AudioVideoKunst, Basel. Seit 1991 Mitglied der Band *Les Reines Prochaines*. Teilnahme an nationalen und internationalen Festivals, TV-Ausstrahlungen, Videos, Videoinstallationen, Ausstellungen, Performances, Konzerte.

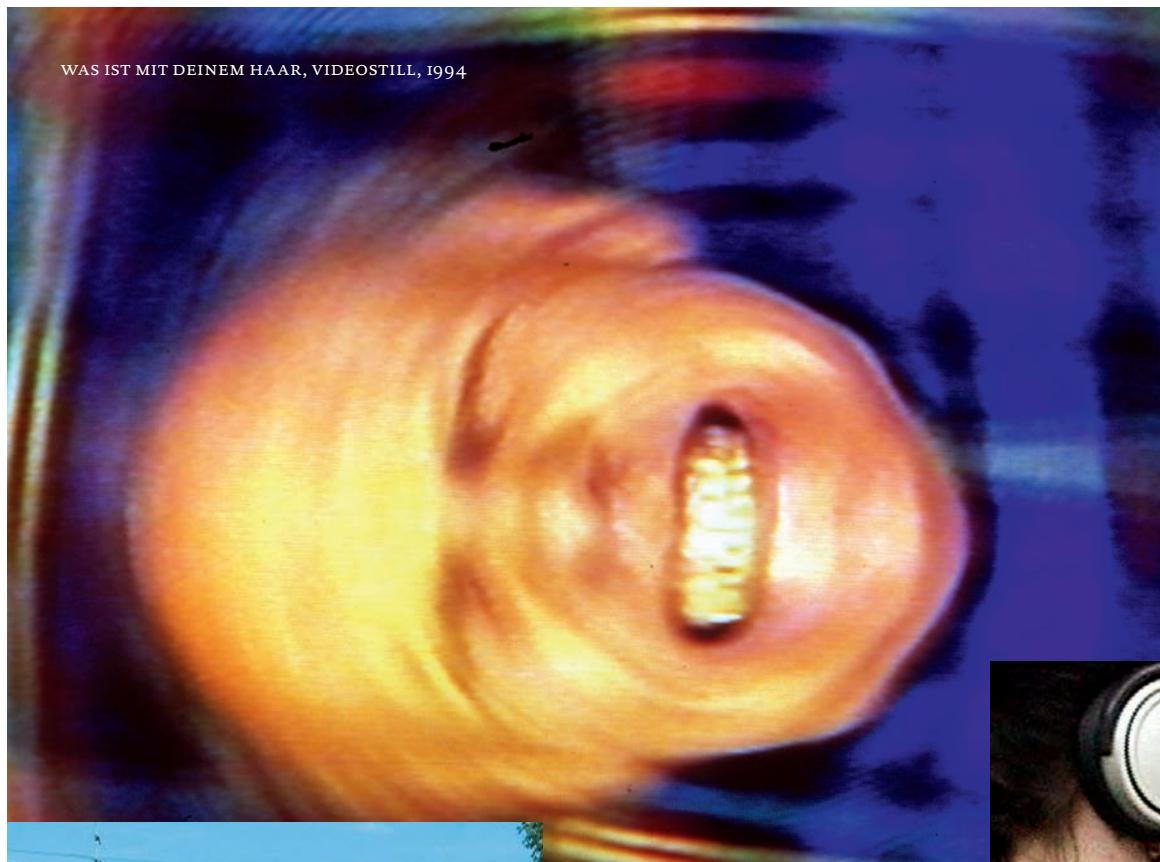
MUDA MATHIS, geboren 1959 in Zürich. Vorkurs an der Schule für Gestaltung, St. Gallen. 1978–80 F+F Schule für experimentelle Gestaltung, Zürich; Sigurt Leeder School of Dance, Herisau. 1986–88 Klasse für audiovisuelle Gestaltung, Schule für Gestaltung, Basel. Seit 1980 Ausstellungen im In- und Ausland, Performances, Videoinstallationen, Konzerte, Audioeditionen. Teilnahme an nationalen und internationalen Festivals, TV-Ausstrahlungen, Museumsankäufe. Mitbegründerin der VIA, AudioVideoKunst, Basel. Mitbegründerin der Band *Les Reines Prochaines*. Dozentin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Fachhochschule Nordwestschweiz, Institut Kunst.

Muda Mathis und Sus Zwick leben und arbeiten im Elsass und in Basel.
www.mathiszwick.ch www.reinesprochaines.ch



PROTUBERANZEN 2, VIDEOSTILL, PERFORMANCE FESTIVAL BONE 7, BERN, 2004





WAS IST MIT DEINEM HAAR, VIDEOSTILL, 1994
DAS IDEALE ATELIER WOHER UNSERE BILDER KOMMEN
(MUDA MATHIS, SUS ZWICK, FRÄNZI MADÖRIN), VIDEOSTILLS, 2004



VERMEINTLICHKEIT UND ZUFALL, VIDEOSTILL, 2004



KIEV CONNECTION, VIDEOSTILL, 2006

GRÜNER DONNERSTAG, 9TEILIGE FOTOSERIE, 2008, FOTOGRAFIE: STÉPHANIE DEGEN







KONZERT VON LES REINES PROCHAINES IN WETZIKON, RESTAURANT KONTER, 2007, FOTOGRAFIE: BASIL STÜCHELI





| INGRID WILDI MERINO |



Production d'hospitalité

Justo Pastor Mellado en discussion avec Ingrid Wildi Merino

Le travail d'Ingrid Wildi Merino anticipe la production de la marginalisation. Le discours de l'intégration est une modalité perverse de la dissimulation de l'exclusion.

Au centre de son travail, l'interview. Méthode qui est en soi un schéma de production subjective, schéma reconstruit par le va-et-vient des questions, pour un format institutionnel qui cadre un sujet. Par l'interview, Ingrid Wildi Merino ne fait que donner forme à ses doutes, articulant des situations critiques qui, par moments, semblent reconnaître leur dette envers certaine thérapie institutionnelle – au sens guattarien.

Ingrid Wildi Merino dresse une petite phénoménologie de la fragile transversalité fondée sur des schémas flexibles qui lui permettent d'interroger des moments déterminés de l'existence des personnes. Moments que lapsus, silences, délires régulés viennent dououreusement confirmer.

Avec sa méthode d'interview – questions bienveillantes offrant à ses interlocuteurs/sujets un espace d'énonciation réparatrice –, elle parvient à définir la part résiduelle des histoires individuelles.

JPM : J'ai assisté au montage de ton travail à la 7^e Biennale du Mercosur (Porto Alegre, Brésil). C'était une installation à l'intérieur d'une salle à laquelle on accédait par un couloir périphérique. Le spectateur se retrouvait au centre, bloqué entre quatre murs sur lesquels étaient projetées des images. Sur le premier mur, on pouvait voir une séquence avec des extraits de trois de tes vidéo-essais les plus marquants. Sur le deuxième, on pouvait suivre en continu une conversation avec un chauffeur de taxi sur des trajets géographiques et mentaux. Le troisième mur renvoyait les images d'une déambulation dans Santiago, dans un quartier complètement bouleversé sur le plan architectonique et désormais constitué d'immeubles abritant les sièges des grandes entreprises du pays. Sur le quatrième mur, enfin, défilaient de bas en haut de l'écran des textes théoriques comme un générique de fin de film. J'aimerais que tu nous parles de ce quatrième mur.

IWM : J'ai été invitée à la Biennale par Mario Navarro, un artiste chilien, qui était également commissaire d'une des sections de cette exposition. La configuration de la biennale prenait pour axes les schémas des œuvres des artistes-curateurs : c'était là le concept qui présidait à son organisation. Ainsi, Mario Navarro a structuré un espace à partir d'une de ses œuvres, intitulée *El árbol magnético*, qu'il avait déjà présentée auparavant. Cette œuvre faisait allusion à un conte populaire chilien sur les illusions optiques et les pièges de la fiction. Il y avait également deux références à prendre au sens littéral : le magnétisme en tant que « science bâtarde » – allusion à Mesmer et à la protohistoire de la psychanalyse – et en tant que phénomène d'attraction. Dans les deux cas, il fallait élaborer un discours autour de l'illusion de la réalité. Ce mythe reste entier : certains lieux exercent un pouvoir d'attraction particulier. J'ai fait construire un cube noir auquel on accédait par un couloir périphérique. Les personnes entrent par ce couloir dans une grotte, sorte de parodie platonicienne. Le dispositif des images projetées s'articulait autour d'une série de simulacres : enveloppées, converties en ombres, les personnes faisaient l'expérience d'un harcèlement d'images saturant l'espace. En accord avec le

concept curatorial, mon œuvre devait se transformer au moins une dizaine de fois durant la Biennale. Mon installation mettait à jour le processus de création de l'œuvre, créant une dialectique entre des vidéo-essais d'il y a quelques années et ceux réalisés spécialement pour la Biennale. L'installation se compose, comme tu l'as dit, de quatre projections : interviews, essais de textes théoriques, diagrammes, images de la nouvelle architecture de Santiago du Chili. Projeter simultanément sur les quatre murs de l'installation me permet d'exposer différents modes et temps d'énonciation qui se rejoignent au sein du montage.

En projetant les textes théoriques (défilant de bas en haut) à la façon de crédits de film, je cite la rhétorique visuelle des génératrices de fin au cinéma. Le spectateur a alors l'impression qu'il manque une partie du film et aussi qu'il est arrivé en retard, précisément quand la projection s'achève. Ce n'est pas un hasard si un de ces textes est tiré d'un ouvrage sur les conditions de production de la subjectivité écrit par Miguel Norambuena (schizoanalyste, ami de Guattari, qui a longtemps travaillé en Suisse). Défilent à l'écran les noms de ceux grâce à qui le système d'auteur a produit la notion de signature. Les auteurs cités dans les textes et les cartes de relations conceptuelles participent d'un discours qui anticipe la mise hors lieu des images de personnes elles-mêmes mises hors lieu que je projette, simultanément, sur les autres murs. C'est le récit de l'histoire de la production de l'exclusion, qui gomme les singularités et annihile les mémoires de la citoyenneté.

JPM : A propos de cette architecture, tu anticipes une catastrophe.

IWM : J'anticipe la production de la marginalisation. Le discours de l'intégration est une modalité perverse de la dissimulation de l'exclusion. L'architecture de Santiago qui apparaît dans mon travail n'a rien à voir avec l'organisation architecturale de ma pensée. Santiago fabrique de la dislocation. Je choi-

sis cet exemple parce qu'il est pour moi plus clair que d'autres. Dans ce sens, l'architecture de la ville est une forme de réponse très naïve à sa participation tardive au discours postmoderne. Une chose est sûre, pour que ces conditions d'énonciation architectoniques perdurent, cela suppose nécessairement une ville ségrégée, formée en majorité d'une masse de disloqués qui n'apparaissent jamais au générique de l'histoire réelle.

JPM : Le texte de Norambuena que tu as choisi fait allusion à la distinction d'architectures de la pensée.

IWM : Oui, absolument, je me réfère à deux types d'architecture : l'une est physique, l'autre intellectuelle. Je mets en scène les objectivités annihilantes de cet espace.

JPM : Tu opposes l'architecture diagrammatique de ta pensée visuelle à l'architecture rencontrée dans ton parcours à travers la ville. L'œuvre que tu as présentée au Mercosur illustre bien la méthodologie à l'œuvre dans ton travail : architecture de ton œuvre ; architecture des textes ; architecture représentée sous forme d'images caustiques.

IWM : *Maximum d'effort pour un minimum d'effet.* C'est une phrase de Cuauhtemoc Medina concernant le travail de Francis Alys à Lima. Son projet a consisté à déplacer d'un mètre une colline de sable, avec l'aide de centaines d'étudiants munis de pelles, qui avançaient en ligne au milieu du désert. A Merco-sur, j'ai pu mettre en scène un processus de montage associant architecture et cartographie ; au fond, structure et schéma de flux. De cette manière, j'ai pu enchaîner et juxtaposer en unités narratives extrêmement denses des questions que j'avais jusqu'alors conçues séparément. J'ai ainsi pu articuler des fragments de travail complexes où le regard est mis à distance par le déplacement dans des histoires diverses. Car je vis dans un pays que je n'ai pas choisi, mais, par mes origines, j'appartiens à un autre lieu. Aujourd'hui, je peux retourner au Chili, à Santiago, dans une ville globalisée dont l'architecture récente dénature mes souvenirs...

JPM : En effet, tu montres les coupes narratives qui sont l'expression d'autres coupes, de flux migratoires celles-là, non seulement au niveau personnel mais également aux niveaux technologique et conceptuel. Les projections de textes n'associent pas seulement des blocs et des fragments mais également des cartes dans lesquelles tu fais correspondre des notions et des processus de connaissance. Tu mets l'accent sur les cartes de distribution des rôles sociaux, les réseaux de connexion conceptuels et politiques. Les cartes occupent une place essentielle dans ta conception de l'œuvre. J'aimerais que tu me parles de ces cartes et du rôle qu'elles ont joué au début de ton travail. Tu as déjà évoqué la fascination qu'exerçaient sur toi les cartes géographiques que tu trouvais dans la bibliothèque où tu travaillais.

IWM : Pendant mes années d'études aux Beaux-Arts, je travaillais à mi-temps à la bibliothèque comme assistante de catalogage. Une amie à moi travaillait dans cette bibliothèque, dans la section du catalogage des cartes. Elle suivait mon travail et, connaissant mon intérêt pour certains types de représentations graphiques, elle a commencé à me montrer une grande quantité de cartes qu'on allait supprimer du catalogue de la bibliothèque.

Les cartes de relations et les schémas de classification m'intéressaient au plus haut point du fait de leur densité graphique. Et bien entendu, les cartes qui présentaient de grandes reproductions et représentations stratifiées de territoires qui étaient pour moi totalement inconnus. De fil en aiguille, j'ai aussi commencé à feuilleter chaque jour des ouvrages médicaux dont les dessins et les reproductions ressemblaient beaucoup à des cartes géographiques. Peu à peu je suis devenue une collectionneuse d'images périphériques, de schémas, de cartes, de représentations d'intensités. J'ai commencé à les photocopier pour ensuite en tirer des sérigraphies que j'intégrais dans mon travail pictural. Un Argentin m'a enseigné la sérigraphie de façon artisanale. Alors, avec ce matériau de cartes géographiques d'Amérique latine, j'ai voulu voir comment reproduire cela dans un tableau et je lui ai demandé de m'apprendre.

Je me suis rendue compte que le transfert n'était pas un processus technique, mais intellectuel, théorique, en un certain sens, issu de la nécessité de fixer des cartographies qui m'apparaissaient comme des représentations de la densité du monde. Mon rapport à ce support relevait de l'infraction technologique en ce sens que je m'appropriais un procédé dont j'avais déjà prévu le détournement. Comme si toutes les histoires de découpes d'ombres s'étaient incarnées dans ce jeu artisanal des transferts. La lumière découpaient l'image à la façon d'un bistouri. Cela m'amena à prendre une décision radicale. Avec la sérigraphie, affleurait la charge émotionnelle et archaïque qui me permettait de me relier aux thaumatropes et aux silhouettes découpées. Des jeux d'enfants.

Ce passage par la bibliothèque m'a aidée à résumer, à condenser ce désir de représentation, un concentré à la fois biographique et technique. Ma petite pulsion d'archive m'a amené à abandonner la peinture. J'ai ressenti une sorte d'attraction pour cette articulation image/texte, ce bricolage/collage du discours. Tout cela est en rapport avec la vidéo où je conçois une architecture de pensées, une cartographie qui assemble des représentations de lieux en différentes strates. J'y articule différents thèmes, cherchant à créer une dialectique entre des matériaux langagiers en collaboration avec d'autres personnes. L'interview, comme format de transfert de subjectivité, permet d'aborder des thèmes qui impliquent directement les personnes dans les limites de leur précarité. J'essaye de récupérer la parole de subjectivités abîmées par les grands systèmes d'exclusion.

JPM : Comment as-tu intitulé ton œuvre de Porto Alegre ?

IWM : J'ai choisi le titre *Entrevista terminada; entrevista interminable* [Interview terminée, interview interminable]. Cette œuvre date de la même époque que celle que j'ai présentée à Rome, à la Mostra Complesso Monumentale Antica Casa Cor-

rezione, dont le commissaire était Christoph Bertsch. Celle-là s'intitulait *Entrevista desde la cárcel, la voz dislocada* [Interview depuis la prison, la voix disloquée]. Dans le titre des deux œuvres, ce qui compte, c'est le mot interview.

Dans les deux cas, j'ai réalisé un travail d'énonciation plus complexe que la simple présentation de mes interviews. Je ne suis pas journaliste. Je ne travaille pas pour les médias. L'interview est en elle-même un schéma de production subjective. Je me pose certaines questions, je me propose de reconstruire le filigrane de questions qui ne sont pas fixées, où je ne fais rien d'autre que donner forme à mes doutes en reliant des situations critiques qui, par moments, pourraient reconnaître leur dette envers certaine thérapie institutionnelle, au sens guattarien, l'interview étant un format institutionnel qui cadre un sujet. Mon travail consiste à dresser une petite phénoménologie de la transversalité fragilisée, fondée sur des schémas flexibles qui me permettent d'interroger des moments précis de l'existence des personnes, au niveau territorial, humain, politique, philosophique. Je reconstruis la parole de sujets qui sont dans les marges de la production sociale. Parole qui témoigne dououreusement d'une incroyable intelligence affective, dans ses lapsus, ses silences, ses délires régulés et activés par une machine de production désirante.

Dans *Si c'est elle*, quand trois hommes parlent d'une femme qui n'apparaît jamais à l'écran, ce qu'ils expriment c'est l'impossibilité de parler d'elle ailleurs que sur le terrain de la fiction, de la perte. Apparemment, je leur fournis les armes qui leur permettent de construire cette femme, qui en réalité n'est pas à l'image mais qui s'insinue dans les discours et, très vite, cette évocation ressemble à un secret de Polichinelle : c'est la mère.

JPM : La mère, dans ton travail, est comme un signifiant vide, qui signale la dimension du trou autour duquel tu organises tes lois de montage. Il n'y aurait pas maternation de ton image s'il n'y avait, à l'origine, détermination

matricielle des cartes comme condition graphique de fixation de flux, dans une temporalité déterminée.

IWM : Les cartes avec lesquelles je travaillais était d'anciennes représentations de l'Amazonie, avec une inscription portée : *terrain inconnu*. Je prenais la carte géographique de l'Amazonie avec ce *terrain inconnu*, qui, graphiquement, était un vide ayant l'aspect d'une tache et je plaçais sur cette tache un signe que je reliais à son tour à la représentation de certaines maladies. Mais peut-être faut-il associer deux notions regroupées sous le terme de *terrain*. Je fais référence au lien qui s'établit entre *terrain inconnu* et *terrain vague*.

JPM : Au début de ton travail, au moment de ton passage par la bibliothèque, de quelle façon associais-tu le *terrain inconnu* et la représentation de certaines maladies ?

IWM : Ça a à voir avec le contenu même des livres : je travaillais sur des documents cartographiques et d'autres documents provenant de livres de médecine. Ma relation entre ces éléments était de nature purement graphique. Les reproductions médicales étaient des cartes reproduisant ce qui m'apparaissait comme un trou noir subjectif. Un registre de l'état de détérioration d'une situation déterminée. L'association était dictée par la proximité de contenus des matériaux, et surtout la proximité physique, administrative presque, puisque j'étais là, dans cette bibliothèque, et que j'y manipulais des données, des fiches, des images, des cartes.

JPM : Dans la même bibliothèque ?

IWM : En effet, dans la même bibliothèque, comme s'il s'agissait d'un cabinet de curiosités. Je regardais les illustrations médicales et ces images ressemblaient à des cartes géographiques.

JPM : S'agissait-il d'illustrations chirurgicales ou bien d'agrandissements de cellules ?

IWM : Il s'agissait d'agrandissements de cellules cancérigènes. Ce qui en faisait des références quasi abstraites. La tache deve-

nait le lieu d'agression du sujet, tant sur la carte que sur l'illustration médicale. De sorte que le mieux était de photocopier l'image pour conserver et stocker la référence d'un point de vue affectif – je veux dire dans le sens de ce qui m'affecte –, non pas sur le plan émotionnel mais parce que cela me déconcerte, m'interroge, comme le trou noir de la carte, qui m'oblige à aller au-delà de la question.

JPM : Tu te réfères toujours, métaphoriquement, au *trou noir* ?

IWM : C'est ce qui se produit, parce que quand on me demande comment je réalise mes interviews, on pense toujours à l'interview journalistique. Je réponds que je ne suis pas journaliste, ni documentaliste. Au fond, d'un côté, je déconstruis la rhétorique de l'interview journalistique et, de l'autre, je me mets à distance du travail classique du documentaliste : c'est ma présence évidente dans le cadre qui modifie les conditions d'énonciation de l'interviewé. Il y a pléthore de critiques et d'autocritiques sur ce sujet. J'ai étudié comment, à partir de la pratique artistique, démonter le microfascisme des médias, ses normes et ses méthodes en donnant une visibilité complexe à une certaine *urgence*, qui est ce qui détermine ma propre position dans un tissu polémique habité par des sujets relégués.

JPM : Les sujets relégués mettent l'accent sur les histoires résiduelles. Or ta façon d'interroger définit la part de résidualité des histoires dans laquelle tu impliques tes interlocuteurs. Je me répète sans doute : tes questions sont bienveillantes. Tu offres au sujet un espace d'accueil amoureux pour des paroles entravées par le système. Ici me vient à l'esprit une citation de Guattari, rapportée par François Dosse, dans sa *Biographie croisée*, et qui me semble très juste par rapport à ta méthode : « Il y a un seuil sous lequel il n'est pas possible de s'installer dans le déréel de l'histoire ; il existe un réalisme résiduel de l'histoire ». Les hommes font l'histoire ; mais surtout ils la parlent. Surtout, ils la parlent. L'exemple de *Si c'est elle* est particulièrement significatif à cet égard. Je m'interroge sur l'existence du trou résiduel à partir duquel se construit cette histoire en provenance d'une zone de non-savoir où l'image de la femme (matrice du récit) n'apparaît pas mais est portée par la voix des interviewés, la voix de l'autre comblant le vide.

IWM : Tu as parfaitement raison quand tu te réfères à la méthode de collecte des histoires résiduelles. Cependant, les images sont ce que l'autre décide d'en faire. Les hommes racontent l'histoire, prennent la décision de parler *l'image*, depuis la banalité, le quotidien, mais c'est le quotidien de leur abandon. C'est le cas dans *Portrait oblique*.

JPM : *Sprungli schoki* ?

IWM : Exactement. Cela tient au lieu où se trouve Sprungli : Paradeplatz, là où sont les banques. Il est intéressant d'aller aux toilettes de cet arrêt de tram ; c'est une zone de voûtes des banques, un souterrain où tout est couleur d'or. Beaucoup de gens ignorent qu'il y a ici des lingots et quand tu vas aux toilettes, tu te retrouves plongé dans de l'or. En se baladant dans ce quartier, mon frère s'est arrêté devant une vitrine de chocolats pralinés. Les personnes dépressives recherchent le sucré. Alors, il est resté là, à regarder ces chocolats de luxe. La police arrive, et lui demande son passeport. Il y a quelque chose de pervers dans la relation entre le chocolat, la vitrine, la douceur du pays alors qu'en réalité le chocolat est également amer, excrémentiel aussi ; c'est du cacao, c'est du caca. Quand mon frère raconte cette expérience dans la vidéo, c'est ce rapport-là qu'il établit. Ça lui a fait mal que la police lui renvoie que son corps n'était pas suisse. On voit que c'est un clochard, il n'est pas propre, il n'est pas fin, il est gros et il leur tend un passeport rouge avec une croix blanche dans lequel est écrit son nom : Hans Rudolf Wildi. La police rit, croyant à une blague. Lui, il dit qu'il n'est nulle part, flou pour la société et pourtant qu'il est ici présent. À partir de cette situation de parole, il crée une image assez juste de la réalité, où il y a fiction du réel au travers de ce que, lui, est.

JPM : L'endroit où tu réalises l'interview, c'est un trou noir, comme l'Amazonie sur la carte !

IWM : Ce lieu – en particulier – c'est un lieu où vivent des gens qui sont depuis des années dans la rue, des gens qui sont en dehors de la société. Disons qu'ils ne sont pas « normaux », or ce sont des gens très intelligents – j'ai pu m'en rendre compte après les quarante-quatre interviews que j'ai réalisées dans ce lieu. J'ai eu le grand honneur et le plaisir de les connaître et ils m'ont beaucoup appris, notamment par leurs positions et leur attitude critique face à la société « normale ». Beaucoup d'entre eux étaient anarchistes. Ils sont dans une situation très compliquée parce qu'on les paie pour rester immobiles. Eux voudraient être ailleurs, faire autre chose. C'est à partir de leur capital culturel qu'ils vont construire des réponses individuelles, qu'ils vont agir tout en sachant qu'on peut les maintenir inactifs et qu'ils peuvent spéculer sur l'imposture de cette inactivité. Les établissements hospitaliers tels qu'ils sont conçus ne sont guère propices à des situations de critique institutionnelle.

JPM : L'établissement produit de la *prise en charge*, de la même manière que tu produis de la *prise de vue*, aux frontières de la citoyenneté.

IWM : Avec les médicaments, les hôpitaux t'enlèvent ton pouvoir. Mes interviews constituaient un contournement existentiel ; un compromis complexe qui transformait la *prise de vue* en une *prise de parole*.

JPM : Tous tes interviewés sont en situation précaire, mais ils ont été auparavant cadrés dans leurs conditions d'énonciation. Je le vois dans ces hommes que tu interroges sur cette femme ; en vérité, ils sont hors du cadre de la conjugalité qui les attraperait et leur permettait d'être avec la femme ; ils te parlent à partir d'un état de suspension.

IWM : Nous parlons de la mère ! Nous parlons de la femme unique !

JPM : Pour parler de la *femme unique* ils doivent reproduire une fiction de langue unique, qu'ils ne peuvent moduler qu'en étant hors de chez eux.

IWM : Moi aussi je suis dehors ! L'interview est un acte institutionnel qui se situe à la frontière de son désarmement comme dispositif d'agression.

JPM : J'insiste sur le fait qu'ils sont hors de chez eux, que les immigrants sont hors de chez eux, c'est-à-dire que tous tes objets de travail sont dé/logés, dé/mariés, ils n'ont pas de foyer, pas de toit.

IWM : Face aux sujets que j'interviewe, je suis prise dans l'en-grenage hospitalité/hostilité ; étant donné que je suis déterminée par le système des thèmes, des valeurs, des systèmes géopolitiques de valorisation des images, etc.

JPM : Ta façon d'interroger les gens ne ressemble guère aux questions de type policier des interviewers de presse, qui, lorsqu'ils te tendent un micro, te condamnent à la réclusion dans leur langue, leur question contenant la réponse implicite dans la forme même de son énoncé. Toi, tu offres l'hospitalité.

IWM : Je suis déterminée par la structure de mon travail, qui, dans son mouvement, m'enlève, me consume, m'arrache à mon territoire et me déstabilise en tant que chercheuse qui occupe la première ligne de tension de la chaîne de parole. Ce qui m'attache à ce travail, c'est sa relation avec la périphérie du pouvoir, de sorte que je ne peux travailler que dans une ambiance de confiance mutuelle. Je ne sais pas si je m'exprime bien, mais je donne aux gens la possibilité d'exprimer leurs moments apparemment les moins significatifs à propos d'une question précise. Cela implique que je sois attentive aux lapsus, aux temps d'arrêt, aux digressions et aux failles du discours. Quand je m'adresse à mon frère et que je lui demande ce que pensent les gens quand il parle en espagnol, en réalité, c'est là une question qu'il se pose lui-même tous les jours.

JPM : Tu emploies en français le verbe s'adresser. Traduit littéralement en espagnol cela donne *dirigirse a*. Cela n'a pas le même poids. En français, par homophonie partielle, nous nous approchons du mot *domicile*. C'est comme si tu disais que tu élis *domicile* dans la langue de ton frère ; sa langue

est ta demeure temporaire. Paradoxalement, celui qui manque de lieu est celui qui te materne.

IWM : Le paradoxe réside dans le fait qu'il me faut recourir au maillon perturbé de mon frère pour reconstruire la chute du récit filial. La vérité est toujours politique de la vérité. J'ai lu ça quelque part. La vérité n'est jamais là où on l'imagine. Mon frère n'est jamais là où on l'attend ; ses possibilités de fuite se jouent dans un très petit espace, avec une totale économie de mouvements. En Suisse, très peu de personnes ont abordé ces thèmes. Peut-être les trouve-t-on peu intéressants. Au sens strict, seuls peuvent les aborder ceux qui les comprennent.

J'ai beaucoup appris de ma professeur Ursula Biemann. Elle m'a ouvert les portes sur les sujets que je voulais approfondir et elle m'a donné de l'assurance dans mon travail, en m'indiquant les textes de référence sur lesquels je pouvais m'appuyer. J'ai eu la chance qu'elle m'ouvre un champ vers la théorie et l'analyse critique. Particulièrement sur ce qui se passe dans les cartes mentales de ceux qui sont en situation d'immigrants illégaux.

JPM : Dans *Les invisibles* les sujets parlent en situation de menace, à partir de la crainte d'être déplacés.

IWM : Comment pourraient-ils avoir peur d'être déplacés s'ils ont déjà été déplacés ? Silvia Bächli m'a dit quelque chose d'exceptionnel à ce propos. Quand j'ai exposé à Aarau, Silvia, dont j'apprécie beaucoup la réflexion à l'œuvre dans son travail, m'a dit : « Le plus intéressant chez ces personnes, c'est qu'elles se tiennent droit, elles sont dressées et se confrontent à l'image, elles sont debout et affirment leur différence, elles sont déplacées mais savent qu'elles n'ont pas d'autre lieu ». Ce constat m'a paru très lucide. Cela m'a amené à penser que la vidéo leur donnait un lieu. Ils sont là, fragiles, dans l'interview, mais ils y sont et ce sont eux qui me soutiennent. C'est comme si résidait dans la parole le degré minimum d'institutionnalisation du lieu.

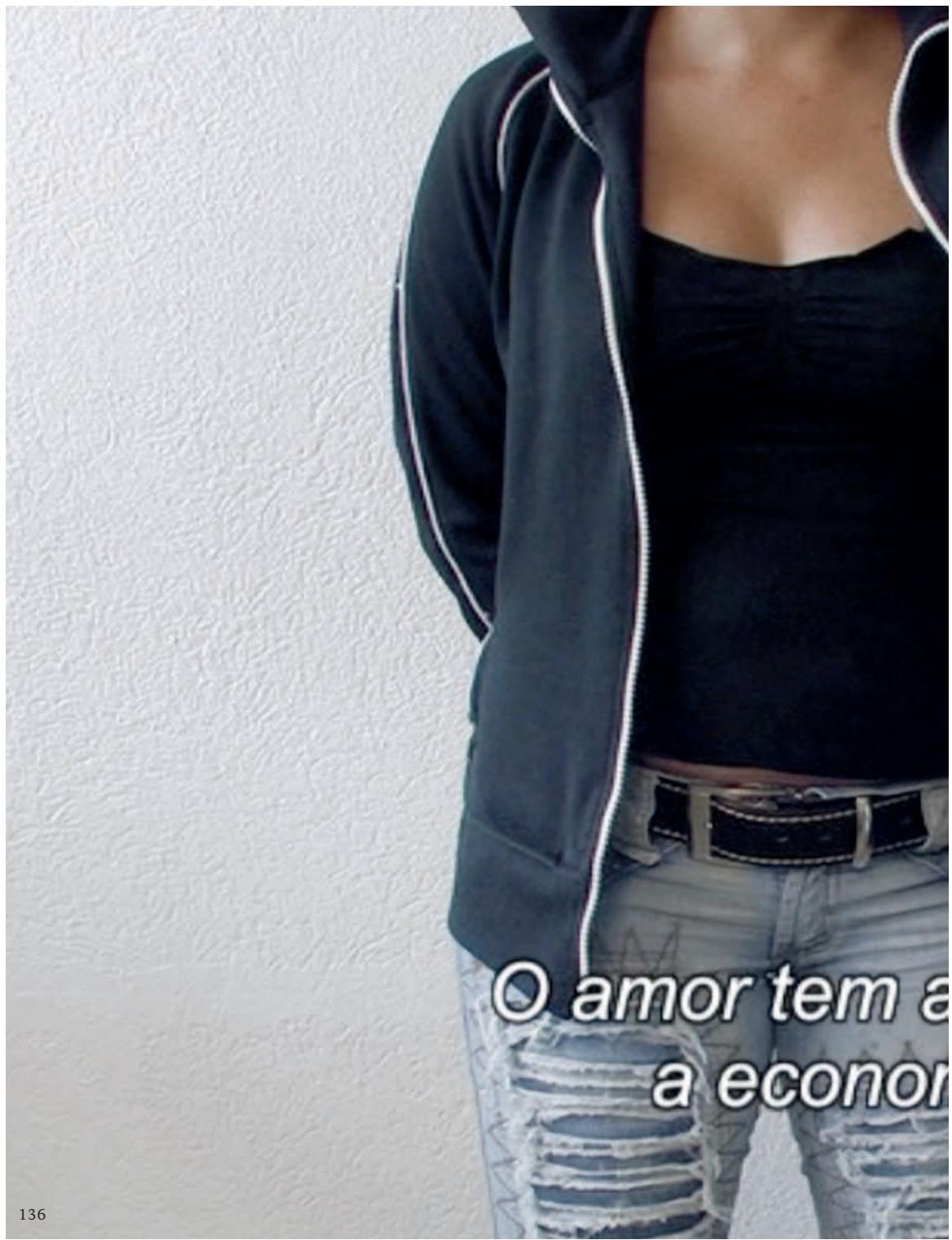
(Interview traduit de l'espagnol par Dominique Monteau)

JUSTO PASTOR MELLADO est critique d'art et curateur indépendant. Il vit et travaille à Santiago du Chili, où il s'intéresse aux questions de filiation et de transfert dans l'art chilien et latino-américain contemporain.

www.justopastormellado.cl

INGRID WILDI MERINO est née en 1963 à Santiago du Chili. Elle est artiste visuelle, vit et travaille à Bienne et à Genève. A travers l'utilisation du vidéo-essai comme outil d'investigation de la production de l'exclusion, elle essaie de mettre en scène la vulnérabilité discursive de l'image. Professeur à la Haute école d'art et de design de Genève dans la section *art/media/*.

www.ingridwildi.net



O amor tem a
a economia

LOS INVISIBLES, ESSAI VIDÉO 2007, 30 MIN, VO ESPAGNOLE (SOUS-TITRES EN ANGLAIS ET PORTUGAIS)





I don't think I am an example for anyone.
Non penso di essere un esempio per chiunque.

PORTRAIT OBLIQUE, ESSAI VIDÉO 2005, 11 MIN, VO ESPAGNOLE
(SOUS-TITRES EN ANGLAIS ET ITALIEN), PAVILLON SUISSE À LA BIENNALE DE VENISE 2005



And do people around here have a story?
E le persone qua, hanno una storia?

"One ought to rethink an international order based on the reconstruction of social fabric, on redefining the relationships between the Third World and rich countries. (...) We need to be able to rethink the production systems, the social systems upon a tangled texture of valorization systems (...) Subjectivity and sociality recomposition must be developed basing it on reflourishing the heterogeneous values, on recognition of alterity, on development of singularities and of the universe of values that are to be completely different to the ones that rule today, through

ENTREVISTA TERMINADA, ENTREVISTA INTERMINABLE, ESSAIS VIDÉO 2009, INSTALLATION AVEC QUATRE PROJECTIONS POUR





LA 7^E BIENNALE DU MERCOSUR (PORTO ALEGRE, BRÉSIL), 35 MIN, VO ESPAGNOLE (SOUS-TITRES EN ANGLAIS ET PORTUGAIS)





**Die Berliner
habe ich auch v**



ner Mauer
vorausgesagt,

« ¿AQUI VIVE LA SEÑORA ELIANA M...? », ESSAI VIDÉO 2003, 68 MIN, VO ESPAGNOLE
(SOUS-TITRES EN ALLEMAND ET FRANÇAIS)

PREISTRÄGERINNEN / LAURÉATS / PREMIATI 2001–2009

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 Moti | 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

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, Postfach, 8026 Zürich, als kostenlose Beilage zum Kunst-Bulletin Nr. 5/10.

Die Eidgenössische Kunstkommision ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildete die Jury bei der Verleihung des Prix Meret Oppenheim.

Cette publication éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec la Société suisse des beaux-arts, C.P., 8026 Zurich, comme supplément gratuit du Kunst-Bulletin, n° 5/2010.

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

Il presente volume, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti, C.P., 8026 Zurigo, come supplemento gratuito del Kunst-Bulletin di 5/2010.

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.

ZUSAMMENSETZUNG DER EIDGENÖSSISCHEN KUNSTKOMMISSION IM JAHR 2009
COMPOSITION DE LA COMMISSION FÉDÉRALE D'ART EN 2009
COMPOSIZIONE DELLA COMMISSIONE FEDERALE D'ARTE NEL 2009

Hans Rudolf Reust
Präsident/Président/Presidente
Marie-Antoinette Chiarenza
Peter Hubacher
Jean-Luc Manz
Hinrich Sachs
Nadia Schneider
Nika Spalinger
Noah Stolz
Sarah Zürcher

Architektur/Architecture/Architettura
Geneviève Bonnard
Carlos Martinez
Andreas Reuter

HERAUSGEBER/ÉDITEUR/EDITORE

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

ÜBERSETZUNGEN/TRADUCTIONS/TRADUZIONI

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

Suzanne Schmidt, Zürich

Dominique Monteau, Santiago de Chile

REDAKTION/RÉDACTION/REDAZIONE

Andreas Münch

KORREKTORAT/RELECTURE/RILETTURA

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

Ursula Huser, Aurelia Müller, Andreas Münch

GESTALTUNG/CONCEPTION/PROGETTO GRAFICO

Trix Wetter, Zürich

SATZ/TYPOGRAPHIE/TIPOGRAFIA

Iza Hren, Zürich

KÜNSTLERPORTRAITS/PORTRAITS DES ARTISTES/RITRATTI DEGLI ARTISTI

Michael Meier + Rico Scaglioli

SCHRIFTEN/CARACTÈRES/CARATTERI

DTL Documenta T

BILDBEARBEITUNG/TRAITEMENT D’IMAGES/ELABORAZIONE DI IMMAGINI

Hürlimann Medien AG, Zürich

DRUCK/IMPRESSION/STAMPA

Rüegg Media AG, Aesch

VERTRIEB/DIFFUSION/DIFFUSIONE

Schweizerischer Kunstverein, Zürich (Kunst-Bulletin)

ISBN 978-3-9523580-1-6

© 2010 Bundesamt für Kultur, Bern,
sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte.

4.10/14500/860238530