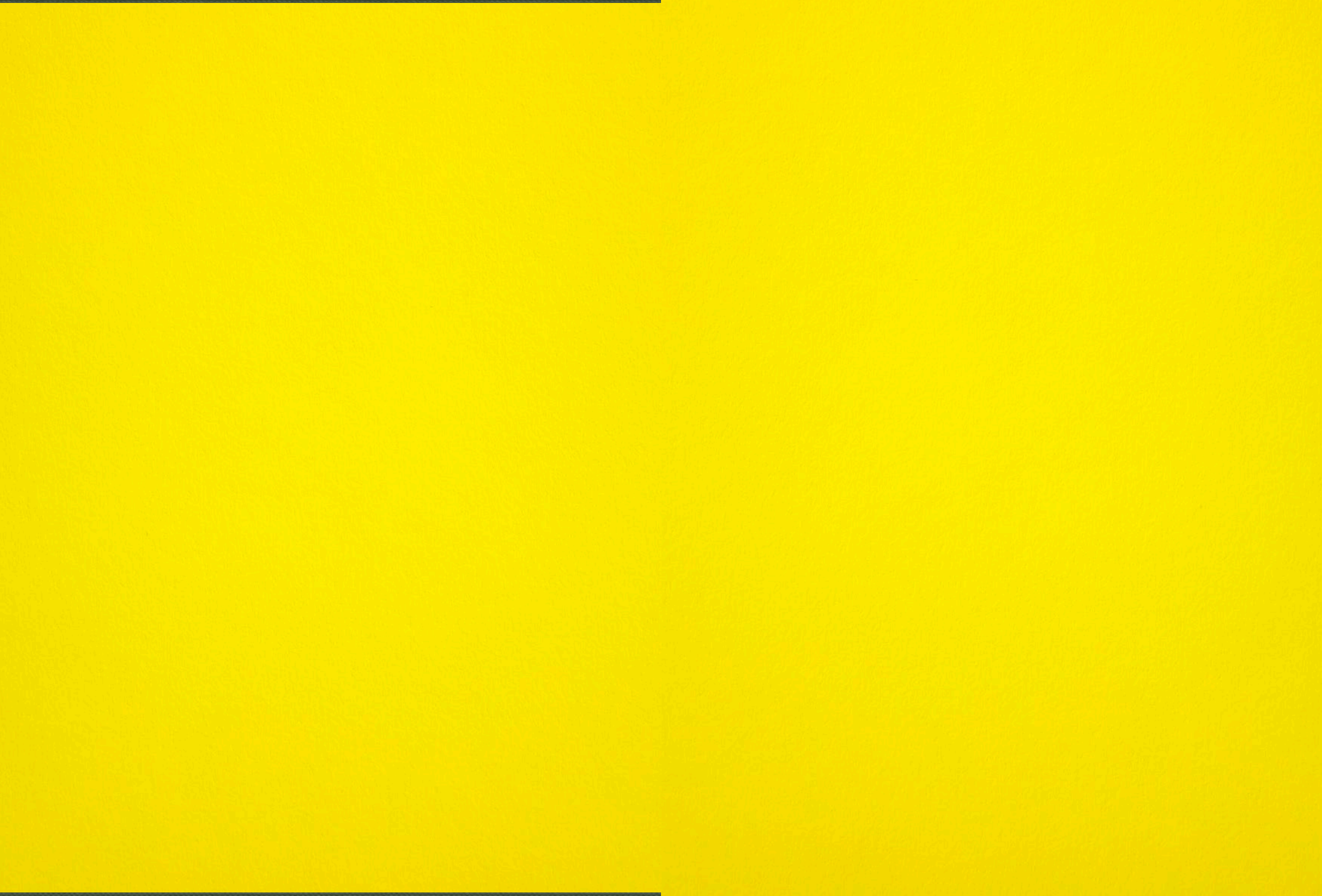
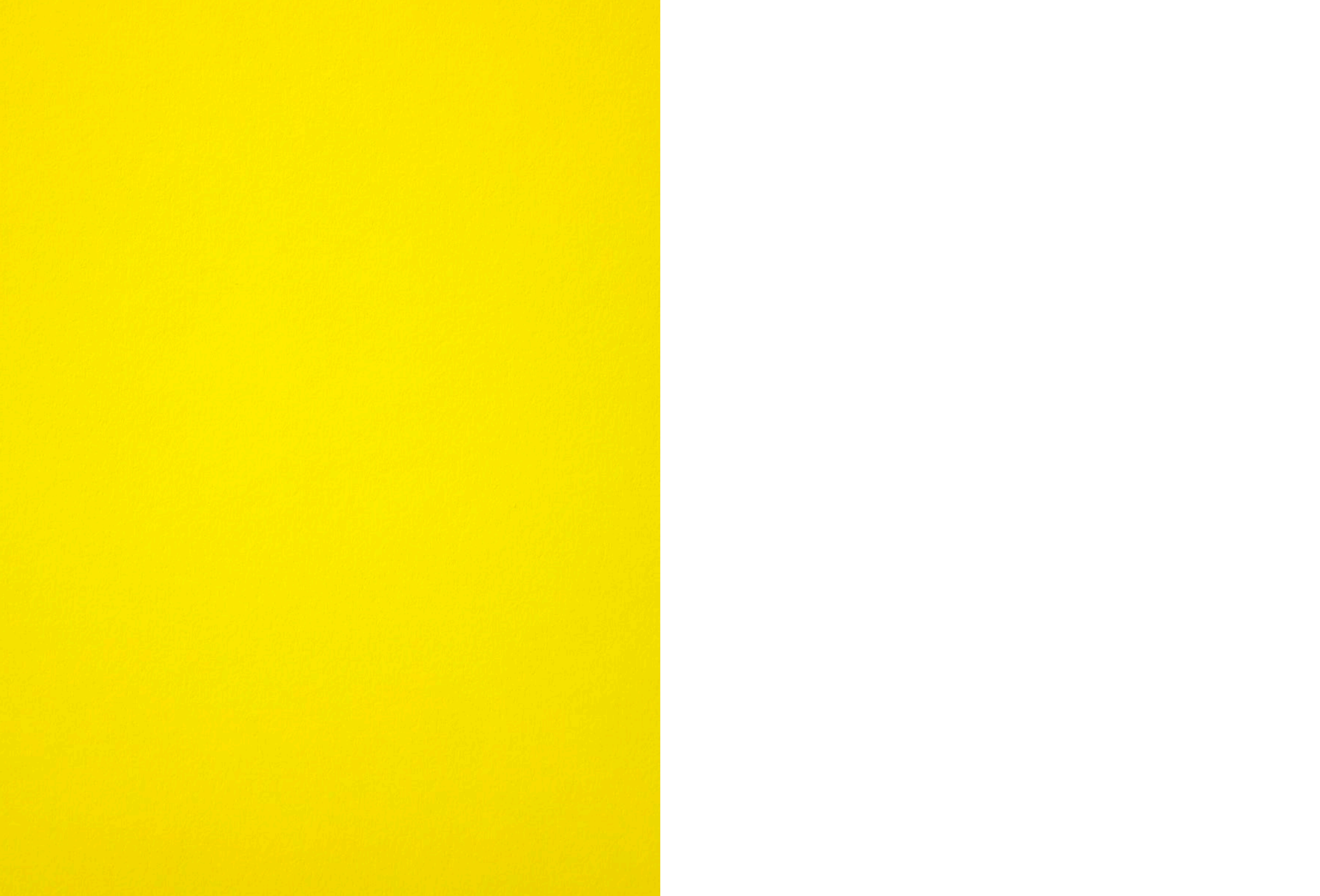


# Prix Meret Oppenheim

2024

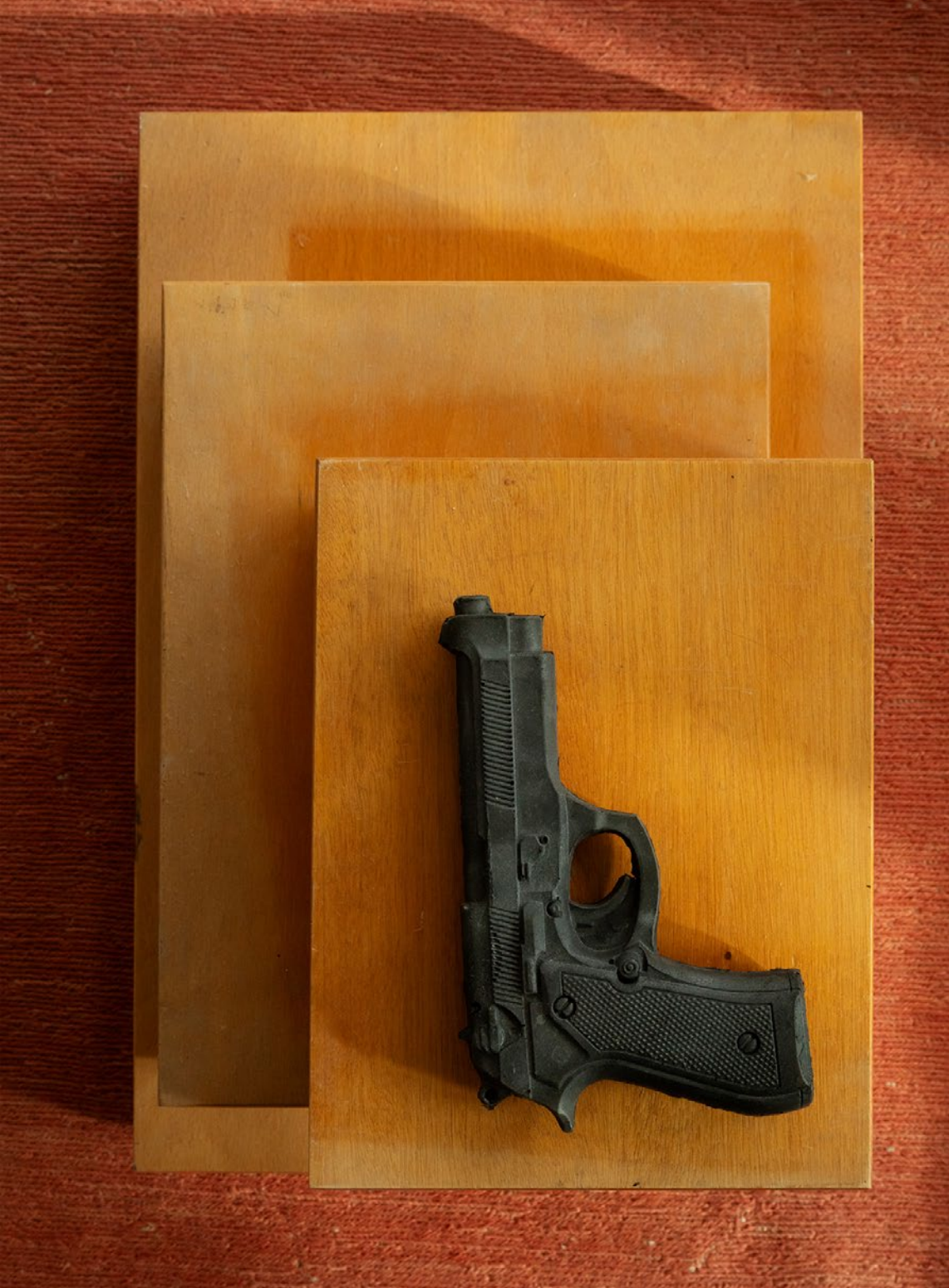
















Den Schlüssel zu diesen  
Eingang nicht im Schloß  
lösen, damit man nicht  
aufschließen kann



## THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of sales.  
Not having to be in touch with your 4 best friends.  
Being able to work from home and not having to get up every day.  
Having your own studio and not having to share it with anyone else.  
Being able to work on your own schedule and not having to be in a certain location.  
Having your own studio and not having to share it with anyone else.  
Being able to work on your own schedule and not having to be in a certain location.  
Having your own studio and not having to share it with anyone else.  
Being able to work on your own schedule and not having to be in a certain location.  
Having your own studio and not having to share it with anyone else.  
Being able to work on your own schedule and not having to be in a certain location.

GOVERILLA GUESS





**Jacqueline  
Burckhardt**

**Burkhalter  
Sumi**

**Valérie  
Favre**

DEUTSCH	<b>Herzlich willkommen beim Prix Meret Oppenheim 2024</b>	p. 20
	<b>Einleitung</b>	p. 30
JACQUELINE BURCKHARDT	<b>Sprezzatura!</b>	p. 58
BURKHALTER SUMI	«List hat uns immer wieder weitergebracht»	p. 114
VALÉRIE FAVRE	«Kunst ist nicht gemütlich»	p. 178
	<b>Über den Preis</b>	p. 251
	<b>Jury</b>	p. 252
	<b>Preisträgerinnen und Preisträger 2001–2023</b>	p. 253
	<b>Impressum</b>	p. 255

FRANÇAIS	<b>Bienvenue au Prix Meret Oppenheim 2024</b>	p. 22
	<b>Introduction</b>	p. 32
JACQUELINE BURCKHARDT	<b>Sprezzatura!</b>	p. 71
BURKHALTER SUMI	«La ruse nous a toujours fait avancer»	p. 130
VALÉRIE FAVRE	«L'art n'a rien de confortable»	p. 197
	<b>À propos du prix</b>	p. 251
	<b>Jury</b>	p. 252
	<b>Lauréates et lauréats 2001–2022</b>	p. 253
	<b>Colophon</b>	p. 255

ENGLISH	<b>Welcome to the Prix Meret Oppenheim 2024</b>	p. 28
	<b>Introduction</b>	p. 38
JACQUELINE BURCKHARDT	<b>Sprezzatura!</b>	p. 85
BURKHALTER SUMI	“Outsmarting ourselves has always propelled us forward.”	p. 146
VALÉRIE FAVRE	“Art is not comfortable.”	p. 216
	<b>About the Award</b>	p. 251
	<b>Jury</b>	p. 252
	<b>Laureates 2001–2023</b>	p. 253
	<b>Imprint</b>	p. 255
ITALIANO	<b>Un caloroso benvenuto al Prix Meret Oppenheim 2024</b>	p. 24
	<b>Introduzione</b>	p. 34
	<b>A proposito del premio Giuria Vincitrici e vincitori 2001–2023 Colophon</b>	p. 251 p. 252 p. 253 p. 255
RUMANTSCH	<b>Cordial bainvegni al Prix Meret Oppenheim 2024</b>	p. 26
	<b>Introducziun</b>	p. 36
	<b>Davart il premi Giuria Titularas e titulars dals premis 2001–2023 Colofon</b>	p. 251 p. 252 p. 253 p. 255

# Herzlich willkommen beim Prix Meret Oppenheim 2024

Der Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim wurde 2001 durch das Bundesamt für Kultur (BAK) auf Initiative der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) eingerichtet. Mit der Auszeichnung werden herausragende Persönlichkeiten aus Kunst, Architektur, Kunstvermittlung, Forschung oder Kritik geehrt, die das Schweizer Kunstschaffen über viele Jahre vorantreiben und zu seiner Ausstrahlung beitragen. Der Preis ist mit je 40'000 Franken dotiert. Der Vorsitzende ist der Kunsthistoriker Stanislaus von Moos. Die Jury besteht aus Uriel Orlow und dem Architekturbüro Parity Group sind die Preisrichter. Die Preisträger dieser neuen Auszeichnung des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim

*Vita longa, vita brevis*. Das Leben ist kurz! Reaktionen auf die aktuellen Herausforderungen über die Jahre hinweg. Wir müssen uns anpassen. Das Prix Meret Oppenheim ist ein Preis, der die jeweiligen Zeitgeister reflektiert. Es gibt es überall: Die Gesellschaft ist spürbar gewandelt. In der Architektur sind es die Verschiebungen der Rollen von Männern und Frauen, die in anderen – und leider häufiger – als neuer Komplexerregende, etwa in ökologischen oder in den Beziehungen zwischen Ost und Süd sowie erneut zwischen Ost und West. Solche Themen mögen von einigen als politische Korrektheit, Neozensur, *Virtue signalling*, *Purple-* oder *Greenwashing* und *Tokenism* abgetan werden. Andere sehen darin einen langsamen Kampf und notwendige Hoffnung für die Zukunft.

Uriel Orlow befasst sich in seinen Arbeiten seit langem engagiert mit Themen, die in unserer Zeit eine drängende Resonanz erhalten haben. Das Architekturkollektiv Parity Group setzt sich für bessere Berufs-

bedingungen von Frauen und von Minderheiten in der Architektur ein. Damit lassen sie auf eine neue Architektur hoffen. Das interdisziplinäre Denken von Stanislaus von Moos betrachtet die Realität und das Entstehen von kulturellen Objekten im historischen Kontext.

Herzlichen Glückwunsch an die Preisträgerinnen und Preisträger! Vielen Dank für Ihre Beiträge, die sie in ihren Branchen einbringen. Das Trio steht für die Kultur und sich ergänzende Bereiche für das kulturelle Erbe und die Handlungsfelder. Die Preisträgerinnen und Preisträger haben Seiten geöffnet hat. Die Preisträgerinnen sind in ihrem Felds heran. Diese Austauschbedeutung ist immer wichtig, nicht, die Preisträgerinnen Auto- sind.

Die Eidgenössische Kommission für Kultur freut sich, in der Schweiz als neues Komplexerregende, etwa in ökologischen oder in den Beziehungen zwischen Ost und Süd sowie erneut zwischen Ost und West. Solche Themen mögen von einigen als politische Korrektheit, Neozensur, *Virtue signalling*, *Purple-* oder *Greenwashing* und *Tokenism* abgetan werden. Andere sehen darin einen langsamen Kampf und notwendige Hoffnung für die Zukunft.

Herzlichen Dank, Anne-Julie!  
Die ganze Sammlung von Interviews und Kurzfilmen zum Prix Meret Oppenheim ist online verfügbar unter [swissartawards.ch](http://swissartawards.ch) und [schweizerkulturpreise.ch](http://schweizerkulturpreise.ch).

Wir wünschen Ihnen spannende Entdeckungen bei der Lektüre!

Léa Fluck  
Bundesamt für Kultur

La curiosité, la sensualité et l'obsession sont les outils plébiscités par ces quatre personnalités hors normes en réponse aux questionnements et crises existentielles, écologiques, poétiques, économiques, esthétiques que traverse le monde : L'historienne d'art Jacqueline Burckhardt, les architectes Marianne Burkhalter et Christian Sumi, et l'artiste Valérie Favre, sont les lauréates et lauréat de cette nouvelle édition du Prix Meret Oppenheim. Leurs trois entretiens se sont essayés à des formats novateurs. Ils vous raconteront en quelques moments-clefs, comment ces vénérables personnalités ont marqué leur métier et leurs communautés respectives de leurs empreintes exceptionnelles.

La passeuse d'art, Jacqueline Burckhardt, polyglotte volubile en perpétuel mouvement, a immensément contribué à travers ses nombreux offices à l'internationalisation de la place suisse au niveau artistique. Pionniers de la construction en bois dès les années 1970, chercheurs et enseignants, le couple Marianne Burkhalter et Christian Sumi a ouvert le pas de la question de la durabilité dans la construction et influencé les nouvelles générations d'architectes. De même que Valérie Favre, qui, en se consacrant à la peinture figurative – une décision alors à contre-courant dans le discours de la peinture de 1980 – a ouvert le feu à cette tendance désormais avérée de la scène contemporaine des années 2020.

Pour les trois films documentaires qui accompagnent ce livre, notre équipe a visité des lieux chargés de mémoire ou porteurs de promesses futures. Le refuge tessinois de Meret Oppenheim, dont Lisa Wenger et sa famille nous ont généreusement ouvert les portes, a servi de décor au portrait de

Jacqueline Burckhardt, qui a bien connu Meret Oppenheim. Dans le canton d'Uri, Burkhalter Sumi ont présenté leur dernière construction, la Kunsthalle Göschenen, une institution d'art contemporain privée, construite 2023 et qui a ouvert ses portes au printemps 2024 – sans oublier bien sûr la collection de maquettes du duo dont ils ont légué une grande partie à l'ETH Zürich. Enfin, Valérie Favre vous fait découvrir les coulisses de sa création, deux lieux où elle passe tant d'heures, ses ateliers de Berlin et Neuchâtel. Merci à Jessie Fischer avec qui nous collaborons à nouveau après qu'elle ait filmé la toute première série de vidéos du Prix Meret Oppenheim 2015.

Le Prix Meret Oppenheim a été créé en 2001 par l'Office fédéral de la culture OFC à l'initiative de la Commission fédérale d'art CFA. Cette distinction honore des personnalités éminentes de l'art ; de l'architecture et de la pensée critique ; du monde de l'édition et de l'exposition, qui font avancer et rayonner la création suisse au fil des ans. Chaque prix est doté de 40'000 francs. L'Office fédéral de la culture félicite une fois encore les quatre lauréats du Prix et remercie la Commission fédérale d'art pour son choix ! Et nous vous souhaitons, cher public, vous pour qui la culture existe, une enrichissante lecture.

Léa Fluck  
Office fédéral de la culture

## Bienvenue au Prix Meret Oppenheim 2024

Il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim è stato istituito nel 2001 dall'Ufficio federale della cultura (UFC) su raccomandazione della Commissione federale d'arte (CFA). Questo riconoscimento premia varie personalità di spicco del mondo dell'arte, dell'architettura, del pensiero critico, dell'edizione e delle mostre che, nel corso degli anni, hanno saputo celebrare e diffondere il genio creativo svizzero. Ogni premio consiste in 40 000 franchi. I vincitori dell'arte Stanislaus von Moos, l'architetto Uriel Orlow e gli architetti e le artiste del Parity Group sono i vincitori del capitolo del Gran Premio.

*Vita longa, vita brevis* è breve! Essere artisti e rispondere alle sfide, continuare a farlo nel tempo, sapersi rinnovare non è qualcosa di plastico e in grado della sua epoca. Ovunque: la società mente e in modo nostra epoca è in diversi punti di vista corso trasformazioni una maggiore uguaglianza donne, dall'altro assistiamo a preoccupanti, ahimè più numerosi. Prenderà il posto di la questione ecologica, le relazioni tra e Sud e, di nuovo, tra Est ed Ovest. Alcune persone vedono in queste tematiche del politicamente corretto, nuove forme di censura, del *virtue signalling*, *purplewashing*, *greenwashing* o *tokenism*. Altre scorgono in queste un lento combattimento e una speranza necessaria per il futuro. Uriel Orlow è da tempo un artista impegnato che realizza opere su tematiche che hanno acquisito un'impellente risonanza nella società contemporanea. Il collettivo Parity Group

si batte per migliorare le condizioni professionali delle donne e delle minoranze nel settore dell'architettura. E in questo modo nasce anche la promessa di una nuova forma di architettura. Al crocevia di varie discipline, il pensiero di Stanislaus von Moos osserva la realtà e come un determinato contesto storico produce un oggetto culturale.

Complimenti vivissimi ai vincitori e alle vincitrici. Ringraziamo anche per l'ispirazione delle loro discipline e non esprimono tre modi di conoscere il mondo e di fare di un evento. Saperete chi ha spinti a vedono il studio questa pubblicazione vedere la risposta a queste autrici. della cultura arte hanno il benvenuto nuovo membro. Prenderà il posto di *accoursier* che nei suoi otto anni di mandato si è rivelata una collega straordinaria. Anne-Julie, grazie di cuore! Le interviste e i cortometraggi del Prix Meret Oppenheim sono disponibili sui siti [swiss-artawards.ch](http://swiss-artawards.ch) e [schweizerkulturpreise.ch](http://schweizerkulturpreise.ch).

Non mi resta che augurarvi una buona lettura!

Léa Fluck  
Ufficio federale della cultura

# Un caloroso benvenuto al Prix Meret Oppenheim 2024

# Cordial bainvegni al Prix Meret Oppenheim 2024

PREFAZIUN

Il Grond premi svizzer d'art / Prix Meret Oppenheim è vegnì introducì l'onn 2001 da l'Uffizi federal da cultura (UFC) sin iniziativa da la Cumissiun federala d'art (CFA). Cun il premi vegnan undradas personalitads extraordinarias dal art, da l'architettura, da l'intermediaziun d'art, da la perscrutaziun u da la critica, che promovon la lavur artistica en Svizra e sia attracziun sur plirs onns. Il premi è dotà cun mintgamai 40 000 francs. L'istoricher d'art Stanislaus von Moos, l'artist Uriel Orlow ed il collectiv Parity Group èn las titularas dal premi da questa nova ediziun dal premi svizzer d'art.

*Vita longa, vita brevia* è curta. Esser relèvas temas actuals. E ston ins sa renovar n'è betg static, e il spiert dal temp. La societad è saceptiblaimain. Nus differents reguarda quai svilups positivs che gidan ad obtegnumens e dunnas, per pli frequent – er svilups exempel la dumonda ecologica tranter il nord ed il sid sco tranter l'ost ed il vest. Intgins temas la correctezza politica, la neocena *virtue signalling, purple- u greenwashing, tokenism*. Auters vesan in plaun cumbat ed ina speranza necessaria per l'avegnir. L'ovra dad Uriel Orlow s'occupa gia daditg cun engaschament dals temas che han obtegnì ina resonanza insistenta durant noss temp. Il collectiv d'architettura Parity Group s'engascha per meglras cundiziuns professunalas da las dunnas e da las minoritads en l'architettura. Uschia permetta el da sperar sin ina nova architettura. Il pensar inter-

disciplinar da Stanislaus von Moos considerescha la realitad e la naschientscha d'objects culturals en il context istoric. Cordiala gratulaziun a las titularas ed als titulars dal premi! Grazia fitg per l'inspiraziun ch'els dattan a lur bransch e sur quellas or. Il trio simbolisescha trais differents tenutas complementaras da chapir il mund e ses patrimoni cultural e da duvrar spazi d'agir. Sin las suandis Vus a savoir, tgi ch'als han cuntinuà sin dan per mauns lur attent, che furma per il Quai vul respunda nidas respon- d ils missiun tantar quest membra Anne-Julie collega zunt sti uffizi. In cordial intervistas e da films Meret Oppenheim stat a disposiziun online sin [swissartawards.ch](http://swissartawards.ch) e sin [schweizerkulturpreise.ch](http://schweizerkulturpreise.ch).

Nus As giavischain ina interessanta lectural!

Léa Fluck  
Uffizi federal da cultura

# Welcome to the Prix Meret Oppenheim 2024

The Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim was created in 2001 by the Federal Office of Culture (FOC), at the initiative of the Federal Commission for Art (FCA). The award honours eminent personalities who have propelled Swiss creative production to new heights over the years and increased its international renown, be this in the arts and architecture, or critiques thereof, in publishing or in the curatorial field. Each award winner receives the sum of CHF 40,000. The art historian Stanislaus von Moos, the artist Uriel Orlow and the architects' Parity Group are the laureates of the 23rd iteration of the award.

*Vita longa, vita brevis.* Long life, short life. To be pertinent to the issues of the day, to be engaged throughout the year, to be open to change, to be not immutable, to be pervaded by its era, to be at every glance, to be in a very short time, to be a transition in several directions, such as the slow but steady, greater equality between men and women are extremely welcome. and, unfortunately, more and more, too, in the ecological transition, as in north-south and, once again, in international relations. Such issues are dismissed, by some, as political correctness, neo-censorship, virtue signalling, tokenism, or purple- or green washing. Others see them as a slow but hopeful struggle to pave the way to a better future. The focus of Uriel Orlow's work for many years already has been social justice issues that have only recently prompted a sense of urgency in broader mainstream society. The architects' collective Parity Group campaigns to improve conditions for women

and minorities in the architectural profession; thanks to its work, the promise of a new architecture is taking shape. At the junction of these disciplines, Stanislaus von Moos keeps a critical eye on present realities and elucidates how cultural phenomena are the product of their historical context.

We offer our sincere congratulations to this year's laureates, and also our gratitude for what they bring to their respective disciplines. The trio articulates complementary perspectives, and to acting in, and to acting in, cultural heritage.

first opened doors for women winners and artists; and, and that and action. is published opinions views responsibility conversation position

and the Federal Office of Culture is delighted to welcome Anne-Julie Perret as a new member of the Commission. She is successor to Anne-Julie Perret, who proved an exceptional colleague during her eight years in office. Many thanks to you, Anne-Julie! The entire collection of interviews and short films created especially for the Prix Meret Oppenheim are available online at [swiss-artawards.ch](http://swiss-artawards.ch) and [schweizerkulturpreise.ch](http://schweizerkulturpreise.ch). We hope you enjoy reading the present publication!

Léa Fluck  
Federal Office of Culture

# Einleitung

Im Namen der Eidgenössischen Kunstkommission gratuliere ich Jacqueline Burckhardt, Marianne Burkhalter und Christian Sumi sowie Valérie Favre zum Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim 2024.

Jacqueline Burckhardt hat sich als Autorin, Kuratorin, Organisatorin, in der Lehre und in einer Vielzahl von Gremien engagiert und sich in unterschiedlichen Rollen über Jahrzehnte für die Anerkennung der zeitgenössischen Kunst in unserer Gesellschaft eingesetzt. Burckhardt trug wesentlich zur Internationalisierung der Schweizer Kunstszene bei. Sie war Mitgründerin und 33 Jahre lang Redaktorin von *Parkett*. Mit dieser «Kunsthalle auf Papier», wie sie die Zeitschrift im Gespräch mit Laura Arici in dieser Publikation nennt, war sie treibende Kraft eines internationalen Austauschs, der kanonbildend war, zunächst primär transatlantisch, dann früh auch mit Blick u. a. nach Osteuropa und Asien. Als Kuratorin hat sie pionierhafte Per-

formance-Programme organisiert oder für den Novartis Campus über zehn Jahre ortsspezifische Kunst im Dialog mit Industrie und Architektur kuratiert. Diesem Preis und dessen Titelgeberin ist sie in besonderer Weise verbunden. 1996 war sie Co-Kuratorin der ersten US-Retrospektive von Meret Oppenheim, und in ihrer Zeit als Präsidentin der Eidgenössischen Kunstkommission (1998–2006) wurde der Prix Meret Oppenheim ins Leben gerufen. Sie blieb stets mit jüngeren Generationen verbunden, nicht zuletzt durch ihre Tätigkeit in der Lehre. So konzipierte und leitete sie die Sommerakademie im Zentrum Paul Klee mit internationalen Fellows unter 35 Jahren und unterrichtete an der Accademia di architettura in Mendrisio.

In Mendrisio lehrten auch Marianne Burkhalter und Christian Sumi, die den Prix Meret Oppenheim 2024 im Bereich Architektur erhalten, und sie haben die Lehre an der Tessiner Architekturakademie während ihrer Zeit (2008–2016) entschei-

dend geprägt. Die Verbindung von Praxis, Lehre und Forschung ist in ihrer gesamten Karriere zentral, immer verbunden mit politischen Fragen, etwa zu Ökologie, urbanen Freiräumen oder Gleichberechtigung. In der Praxis manifestierte sich dies etwa durch ihre pionierhaften Arbeiten im Bereich des zeitgenössischen Holzbaus oder bei Umbauten, wo Fragen der Nachhaltigkeit auf einen markanten Umgang mit Farbigkeit treffen. Ihre Wohnbauten verbinden, eine modernistische Tradition weiterführend, Rationalität mit einem sozialen Gedanken, wenn etwa vorgefertigte Holzelemente Kosten sparen, um tiefere Mieten zu ermöglichen.

Neugier und ein Blick über das eigene Metier hinaus führen zu eleganten Bauten für die Forstwirtschaft (standardisierte Forstwerkhöfe, 1993) ebenso wie für Kunstwerke (Kunsthalle Göschenen, 2023). Dass sie für diese Publikation ein Gespräch mit zwei Musikern führen, und dieses voller Referenzen zu Musik, Kunst und Poesie steckt, verwundert nicht. Dass einer der Musiker ihr gemeinsamer Sohn Luca Burkhalter ist, ebenso wenig. Denn die Reflexion der eigenen Rolle gehört dazu, etwa im Bezug auf Vereinbarkeit von Familie und Beruf oder die Architektur als Arbeitsumfeld für Frauen. Dazu passt auch der sorgfältige Umgang mit dem Erreichten, die Übergabe der Firma an jüngere Partner und des Archivs an das gta der ETH Zürich.

Mit Valérie Favre würdigen wir eine Künstlerin, die sich ganz auf das Medium der Malerei konzentriert. Nach ihren Anfängen am Theater als Bühnenbildnerin und Schauspielerin wandte sie sich, ebenso autodidaktisch, der Malerei zu. Zunächst arbeitete sie in Paris und machte sich dort

schnell einen Namen. Seit 1996 lebt sie in Berlin. Aktuell pendelt sie zwischen der deutschen Hauptstadt und Neuenburg. Ihre Malerei ist deutungs offen und gleichzeitig reich an Referenzen, figurativ, aber mit Unschärfen und «schmutzigen» Farben. Sie sagt im Gespräch mit Angela Lammert: «Mich interessiert das Geheimnis, das nicht auf den ersten Blick Sichtbare.» Ein zentrales Merkmal ist das gleichzeitige Arbeiten an verschiedenen Bilderzyklen, die sich oft über mehrere Jahre erstrecken. Berühmt ist etwa die von 2003 bis 2013 entstandene Serie *Suicides* mit über hundert Darstellungen von Personen, die Selbstmord begingen. Favres Malerei ist dezidiert feministisch, am offensichtlichsten dort, wo sie männliche Rollen weiblich besetzt, etwa in *Die Henkerin* (2008/2009) oder *Selbstporträt als Hugo Ball* (2016/2019). Im Kern liegt das Moment des Umdeutens, sowohl durch die Wahl von Bezügen als auch durch ein Selbstverständnis der Malerei als performativer, körperlicher Akt. Ein Gegenstück zu dieser ausdrücklich einsamen Tätigkeit bildet das Unterrichten, seit 2006 ist sie Professorin an der Universität der Künste in Berlin. Nicht nur durch ihre Lehrtätigkeit ist Favre ein Vorbild für eine neue Generation, die in der Malerei Figuration, Narration – und Radikalität – sucht.

Ich bedanke mich herzlich bei den Gesprächspartnerinnen und -partnern, die sich die Prämierten für diese Publikation ausgewählt haben: Laura Arici, Angela Lammert, Nik Bärtsch und Luca Burkhalter.

Raffael Dörig  
Präsident der Eidgenössischen  
Kunstkommission

# Introduction

Le Grand Prix  
Oppenheim r  
Group, à Star  
Orlow. J'ai le g  
mes félicitatio  
fédérale d'art.

« [...] N'est-ce pas  
de toute histoire d  
équilibre entre la ré  
originel, voulu ou imp  
prétation de la possible s

œuvre dans notre propre cont  
généralement, à la lumière des probl  
plus urgents de notre temps?»

Telle est la réflexion que propose Stanislaus von Moos dans son entretien avec Irina Davidovici. Von Moos est passé maître dans la recherche et la description de cette double quête de sens, et les « questions qui nous préoccupent aujourd'hui » dont il parle portent sur six décennies. Dans le même temps, il a toujours gardé le contact avec les jeunes générations. Il a nourri le débat architectural suisse avec des thématiques d'actualité et

niques et  
er des  
teur, com-  
ur, il a par  
ional sur  
é des géné-  
ent cofondé  
et rédigé de  
es de référence,  
a un public non

ce qui nous entoure, prendre  
en faisant preuve de nuance  
et d'ouverture. Ce qui qualifie le travail de Stanislaus von Moos peut également s'appliquer au deuxième lauréat, Uriel Orlow. Du point de vue artistique, celui-ci aborde des thèmes brûlants de notre époque selon une « approche oblique », s'aventurant sur des terrains peu explorés, révélant des points aveugles et des imbrications transversales, par-delà les régions et les époques. Chez Orlow, l'étude de la diffusion et la connaissance des plantes sert par exemple de

prétexte à une réflexion sur l'histoire coloniale et ses conséquences à long terme, ainsi que sur le changement climatique, sujet éminemment mondial. Après des études et un doctorat à Londres, Orlow s'est établi à Lisbonne et enseigne aujourd'hui à Zurich. S'intéressant aux contextes les plus divers et aux liens entre ces contextes, il a par exemple collaboré avec une climatologue en Engadine, travaillé avec des femmes qui perpétuent les savoir-faire traditionnels de phytothérapie à Lubumbashi et avec un groupe de musiciens à Jérusalem. Ses collaborations sont toujours marquées par un sentiment de bienveillance, une curiosité de l'autre et la volonté de partager son savoir et d'impliquer les autres. Orlow parle comme par la réflexion, une réflexion qui n'est pas celle du « possible », comme il le dit dans son entretien avec André

Rendre visibles l  
le défi que s'est  
faire progresser  
versité dans l'arch  
mation que dans le  
*Let's talk about it*, c  
Parity Talks que le gro  
2016 au sein du départ  
de l'École polytechnique fédérale de Zurich (EPFZ). L'ouverture de la discussion sur la parité des sexes et la diversité au sein de l'institution a permis d'insuffler un changement qui a produit des résultats marquants en peu de temps. S'il reste encore beaucoup à faire, des revendications centrales ont commencé à être mises en œuvre au sein du département. Le groupe avait commencé par se former comme un réseau solidaire de personnes « unies par leur colère », comme le dit Charlotte Malterre-Barthes, une membre du collectif, dans son entretien avec Vera Sacchetti. Le fait d'utiliser cette colère

de manière constructive a permis de regrouper les forces et d'obtenir des résultats concrets. Le tout couplé avec l'organisation de groupes de lecture, des échanges scientifiques, parmi lesquels le symposium annuel Parity Talks, devenu incontournable dans le calendrier architectural suisse, ou encore des publications, dont un numéro spécial d'*archithese*. Le Parity Group a ouvert le débat – attendu depuis longtemps – sur les enjeux de parité et de diversité en architecture au sein de l'EPFZ.

Oppenheim  
nce et l'audace  
heureusement  
Stanislaus  
u Prix  
interlocu-  
Celle  
rea Thal,  
qui ont  
ion – un

ale d'art

## Introduzione

Il Parity Group  
Orlow sono i  
svizzero d'arte  
Con immenso  
a nome della C

«Trovare un equ  
dei significati or  
e la (re)interpreta  
cato di un'opera nel  
in generale, alla luce di  
il tempo presente».

Stanislaus von Moos, parlando  
Davidovici, individua in questo il «  
di qualsiasi storia dell'arte». Lui stesso è  
un maestro nel cercare e descrivere il signifi-  
ficato, nella sua duplice accezione, e il  
«tempo presente» di cui riconosce i «temi  
significativi» abbraccia sei decenni.  
Stanislaus von Moos ha sempre mantenuto  
il contatto con le generazioni più giovani.  
Ha portato l'attualità, le questioni sociali,  
economiche e politiche nel discorso architet-  
tonico svizzero senza temere di esprimere  
giudizi netti. Nella veste di autore, curatore

smare il  
itettura e  
oni di  
onieristica  
si libri,  
entifico ma

nte, prendendo  
alla differenzia-  
vale per Stanislaus  
applicato anche al

vincitore del premio, Uriel  
Orlow, la sua arte affronta le questioni  
scottanti del nostro tempo «a latere», come  
dice egli stesso, attraverso luoghi secondari,  
portando all'attenzione i punti ciechi e gli  
intrecci trasversali rispetto ai luoghi e alla  
storia. Nel suo lavoro, occuparsi della storia  
della diffusione e della conoscenza delle  
piante significa, per esempio, arrivare a con-  
frontarsi con la storia coloniale e le sue  
conseguenze nel tempo, così come, sempre  
a livello globale, con il cambiamento climatico.  
Uriel Orlow, che ha studiato e conseguito il

dottorato a Londra, oggi vive per lo più a  
Lisbona e insegna a Zurigo, esplora i contesti  
più diversi e ne individua i collegamenti.  
Accompagna così una scienziata del clima  
in Engadina ma anche donne che praticano  
la medicina erboristica tradizionale a  
Lubumbashi e poi costituisce un ensemble  
per un progetto musicale a Gerusalemme.  
Queste collaborazioni sono sempre carat-  
terizzate dall'attenzione basata sull'ascolto,  
sulla serietà nell'approccio e sull'inclusione  
come partecipanti attivi, così come  
una riflessione sul proprio ruolo  
quello di un «osservatore invisibile»  
Uriel Orlow stesso sottolinea  
con Andrea Thal e Giova

Rendere visibili i pun  
Parity Group ciò rigu  
e la diversità nell'arc  
zione così come nel  
*about it* era il titolo  
dell'evento Parity T  
gruppo presso il Dipa  
del Politecnico federa  
Il solo fatto di far par  
e di diversità all'intern  
accademica, affrontand  
mento, ha prodotto rapid  
importanti. C'è ancora molto  
dipartimento si sono iniziate ad  
richieste fondamentali. Ciò è stato pr  
dalla formazione di una rete solidale di  
persone «ugualmente arrabbiate», come  
racconta Charlotte Malterre-Barthes, membro  
del collettivo, parlando con Vera Sacchetti.  
Rendere produttiva la rabbia ha portato a  
unire le forze e a un lavoro efficace di  
politica concreta, sempre accompagnato dal  
discorso scientifico, come nel simposio  
annuale Parity Talks, che è ormai diventato  
un appuntamento imprescindibile nel calen-  
dario dell'architettura svizzera, nei gruppi  
di lettura o nelle pubblicazioni, come il

numero speciale di *archithese*. Il Parity Group  
dà un impulso, da tempo atteso, al dibattito  
sui temi della parità e della diversità in  
architettura, andando anche oltre l'istitu-  
zione del Politecnico federale.

Il Prix Meret Oppenheim di quest'anno  
premia il senso dell'urgenza e l'intelligenza  
impavida. Le mie più vive congratulazioni  
al Parity Group, a Uriel Orlow e a Stanislaus

vede che i pre-  
per questa  
st'anno  
Irina  
termine

## Introducziun

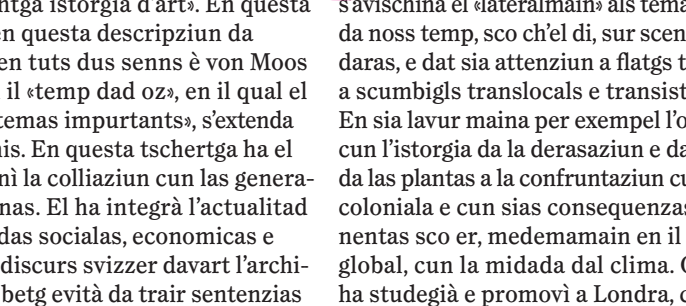
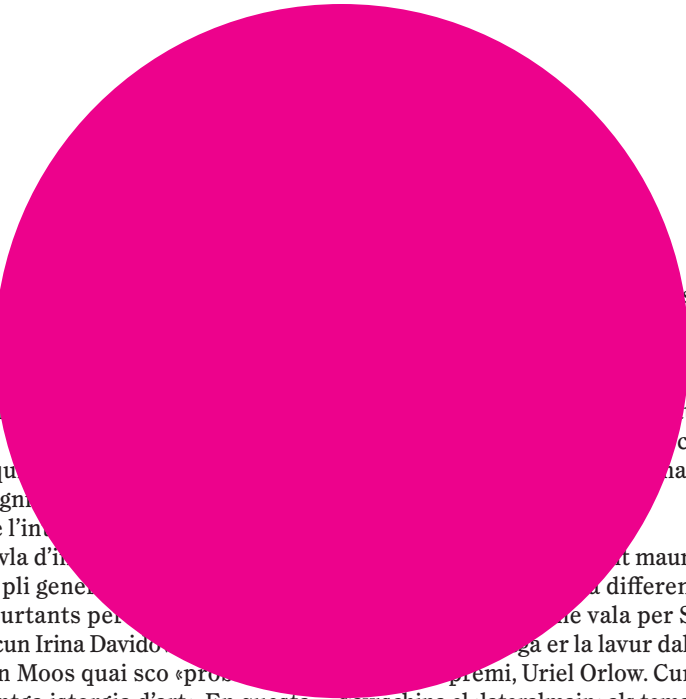
La Parity Group  
Uriel Orlow su  
d'art / Prix Meret  
da la Cumissi  
plaschair da g

«Chattar in equ  
trucziun da sign  
u inditgadas e l'im  
caziun pussaivla d'in  
u – cun plets pli gene

da temas impurtants per  
En in discurs cun Irina Davidovici  
Stanislaus von Moos quai sco «pro

central da mintga istorgia d'art». En questa  
significaziun en tuts dus senns è von Moos  
in maister, ed il «temp dad oz», en il qual el  
ha scuvrì ils «temas impurtants», s'extenda

sur sis decennis. En questa tschertga ha el  
adina mantegnì la colliaziun cun las genera  
ziuns pli giuvnas. El ha integrà l'actualitad  
sco er dumondas socialas, economicas e  
politicas en il discurs svizzer davart l'archi  
tectura e n'ha betg evità da trair sentenzias



sco pro-  
naziunal  
ed ha  
e students.  
tiva  
cudeschs  
na che sa

nt maun e prender  
differenziaziun  
ne vala per Stanislaus  
ga er la lavur dal segund  
premi, Uriel Orlow. Cun ses art  
als temas cardinals  
da noss temp, sco ch'el di, sur scenas secun  
daras, e dat sia atenziun a flatgs tschorvs ed  
a scumbigls translocals e transistorics.

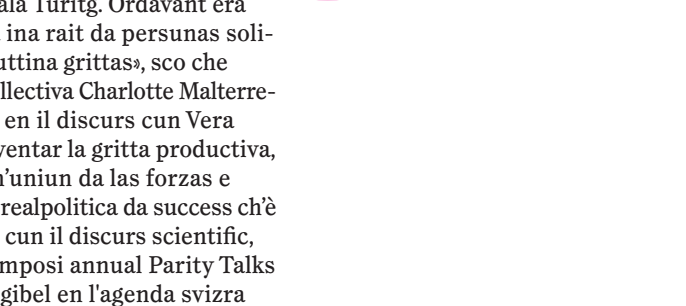
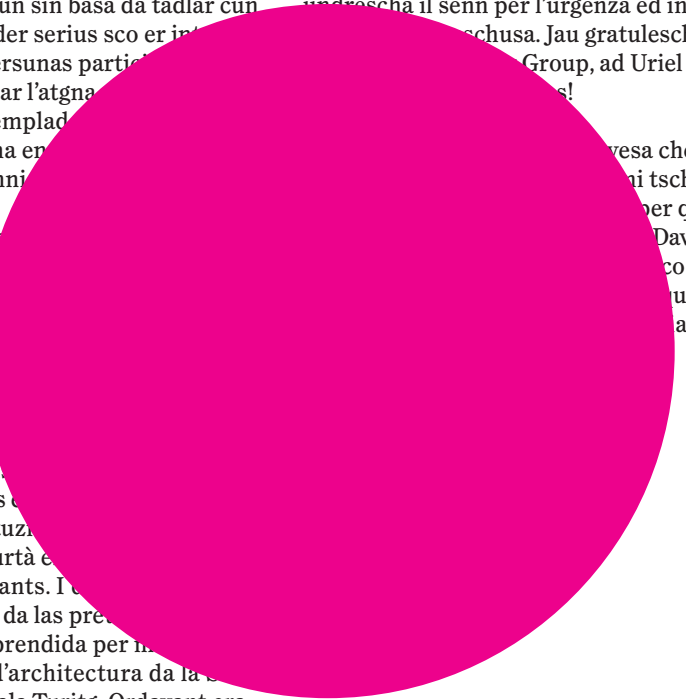
En sia lavur maina per exempel l'occupaziun  
cun l'istorgia da la derasaziun e da la scienza  
da las plantas a la confruntaziun cun l'istorgia  
coloniala e cun sias consequenzas perma  
nentas sco er, medemamain en il context  
global, cun la midada dal clima. Orlow, che  
ha studegià e promovì a Londra, che viva oz

per gronda part a Lissabon e ch'instruescha  
a Turitg, s'approfundescha en ils contexts  
ils pli differents e percepescha là colliaziuns.  
Uschia ha el accumpagnà ina scienzada  
dal clima en l'Engiadina, dunnas che tgiran  
la savida tradiziunala da la fitomedischina  
a Lubumbashi u ha fundà in ensemble da  
project cun musicistas e musicists a Jerusalem.  
Questas collavuraziuns èn adina caratteri  
sadas da discreziun sin basa da tadlar cun  
attenziun e prender serius sco er in  
activamain las persunas part  
uschia sco reflectar l'atgna  
quella d'in «contemplad  
ch'el accentuescha en  
Thal e cun Giovanni

Mussar flatgs tsch  
Group pertutga  
schlattainas e la  
en la scolaziun  
*talk about it* è s  
Talks che la gru  
en il Departame  
politecnica fede  
pussibilitat da di  
da las schlattainas  
il rom d'ina institu  
ina midada, ha purtà  
resultats impurtants. I  
ma la realisaziun da las pre  
tralas è vegnida prendida per m  
il Departament d'architectura da la  
politecnica federala Turitg. Ordavant era  
vegnida furmada ina rait da persunas soli  
darica, «ch'eran tuttina grittas», sco che  
la commembra collectiva Charlotte Malterre-  
Barthes descriva en il discurs cun Vera  
Sacchetti. Far daventar la gritta productiva,  
ha procurà per in'unioni da las forzas e  
produci ina lavur realpolitica da success ch'è  
adina cumbinada cun il discurs scientific,  
per exempel al simposi annual Parity Talks  
che n'è betg negligibel en l'agenda svizra

d'architectura, en gruppas da lectura u en  
publicaziuns, sco per exempel in carnet  
spezial dad *archithese*. La Parity Group dat  
in stausch ch'era gia da ditg necessari, a  
la discussiun davart ils temas egualitad e  
diversitad en l'architectura, e che surpassa  
l'instituziun da la Scola politecnica federala.

Il Prix Meret Oppenheim da quest onn  
undrescha il senn per l'urgenza ed ina per  
schusa. Jau gratulesch  
Group, ad Uriel Orlow  
es!  
vesa che las  
ni tschernan  
per questa  
Davidovici,  
sco er Vera  
questa  
ament!



# Introduction

On behalf of the Swiss Federal Art Commission, I congratulate the recipients of the Swiss Grand Prize for Art / Prix Meret Oppenheim 2024: Jacqueline Burckhardt, Marianne Burkhalter & Christian Sumi and Valérie Favre.

For decades, Jacqueline Burckhardt has actively promoted the awareness and appreciation of contemporary art in our society not only as a writer, curator, organizer and lecturer, but also by serving on numerous committees. Burckhardt has contributed substantially to the international presence of the Swiss art scene. As cofounder and coeditor of *Parkett* for 33 years – a magazine that she describes as a “*kunsthalle* on paper” in her conversation with Laura Arici – she became a driving force behind canonic international exchange, primarily transatlantic at first, but soon followed by contributions from such areas as Eastern Europe and Asia. She introduced performance art in Switzerland and for 10 years, she curated site-specific

art for the Novartis Campus in dialogue with industry and architecture. Burckhardt is closely associated with this prize and the artist it commemorates. In 1996, she co-curated the first Meret Oppenheim retrospective in the United States, and the Prix Meret Oppenheim was established during her tenure as president of the Federal Art Commission (1998–2006). She has always kept abreast of the work of younger generations, not least through her teaching activities. She conceived and directed the Sommerakademie at the Zentrum Paul Klee for international fellows under 35 years of age and taught at the Accademia di architettura in Mendrisio.

Marianne Burkhalter and Christian Sumi, recipients of the Prix Meret Oppenheim 2024 in the field of architecture, were also active in Mendrisio. They exerted a lasting influence on the curriculum of the Ticino Architecture Academy while teaching there from 2008 to 2016. Throughout their career, they have intertwined practice,

teaching and research, always in connection with political issues, such as the environment, public urban spaces and equal rights. This approach is demonstrated by their pioneering work in building with wood and in renovations where sustainability joins forces with a striking use of color. Their residential architecture echoes the spirit of a modernist tradition and links rational thinking with social concerns, for instance, by using prefabricated wood elements to reduce costs and thus ensure lower rents.

Curiosity and an open-minded gaze beyond the boundaries of their own métier have led to elegant buildings for such wide-ranging purposes as forestry (standardized forestry stations, 1993) and works of art (Kunsthalle Göschenen, 2023). Their decision to conduct their conversation with two musicians thus comes as no surprise. Equally unsurprising is the fact that one of the musicians is their son Luca Burkhalter. They speak about such topics as music, art and poetry and also reflect on their own roles, specifically addressing the compatibility of family and profession or architecture as a workplace for women. Their thoughtful handling of what they have achieved follows a similar pattern, for they have handed over the company to younger partners and their archives to the gta at ETH Zürich.

With Valérie Favre, we honor an artist who has devoted herself entirely to the medium of painting. Starting out as a self-taught stage set designer and actress, she took up painting, also as an autodidact. She first worked in Paris, where she soon made a name for herself. She has been living in Berlin since 1996 and currently commutes between the German capital and Neuchâ-

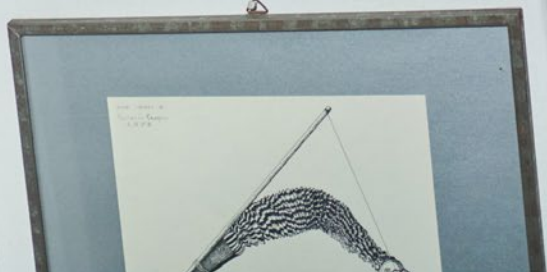
tel. Her painting is open to interpretation and yet rich in reference, marked by blurred figuration and “dirty” colors. In her conversation with Angela Lammert, the artist says, “I am interested in the secret that is not visible at first sight.” Significantly, she works on several cycles of paintings at once and often over a period of several years. Her famed *Suicides* series, (2003–2013), consists of over one hundred representations of people who killed themselves. Favre’s painting is distinctly feminist, especially when she casts women in typically male roles, as in *Die Henkerin* (The Woman Executioner, 2008/2009) and *Selbstporträt als Hugo Ball* (2016/2019). This oeuvre crucially exploits the potential of reinterpretation, both through the choice of references and a focus on painting as a performative, physical act. This solitary activity is complemented by teaching; Favre has been a professor at the Berlin University of the Arts since 2006. Both as an artist and teacher, she has long been a role model for a new generation that seeks figuration, narrative – and radicalism – in painting.

I would like to extend my gratitude to the interviewers whom the award winners have selected for this publication: Laura Arici, Angela Lammert, Nik Bärtsch and Luca Burkhalter.

Raffael Dörig  
President of the Swiss Federal  
Art Commission

Schweizer Grand Prix Kunst  
Grand Prix suisse d'art  
Gran Premio svizzero d'arte  
Grond premi svizzer d'art  
Swiss Grand Award for Art

















Tisch für Jacqueline  
Entwurf H.O. 1982  
Ausführung  
Mark Burschardt 1983  
(noch ohne Tüfel)

Heret Oppenheim



Jacqueline  
Burckhardt

## Sprezzatura!

# Jacqueline Burckhardt im Gespräch mit Laura Arici

Jacqueline Burckhardt ist eine charismatische Persönlichkeit, nicht einfach zu fassen und schon gar nicht eindeutig einzuordnen. Sie vereint viele Talente in sich; sie ist Restauratorin, Kunsthistorikerin, Kuratorin, Autorin, Herausgeberin, Organisatorin. Mit ihrer Leidenschaft für die Kunst amalgamiert sie alle Tätigkeitsbereiche in ihrem Leben. Diese Einheit von Kunst und Leben lässt sich bei ihr nicht trennen. Das Biografische bleibt kausal verknüpft mit ihrer Tätigkeit als Vermittlerin. Die Kunst bestimmte und bestimmt ihr Leben. Ich vermutete, sie kann gar nicht anders, als über Kunst zu reden, nachzudenken, zu schreiben, Ideen für Sommerakademien zu entwickeln, Künstlerinnen und Künstler bei grossen Aufgaben zu begleiten. So waren und sind ihre Freundschaften immer auch Kunstfreundschaften.

LAURA ARICI

Du hattest, wie du mir erzählt hast, keinen konkreten Berufsplan, sondern Menschen und Orte prägten dich, inspirierten dich, und so führte das eine zum anderen. Dabei denke ich an deine Ausbildung als Restauratorin am Istituto Centrale del Restauro in Rom, die als Start die Grundlage für alle weiteren Tätigkeiten bildete. Oder, wie du es formuliert hast, Rom war für dich 360 Grad Kunst und das 24 Stunden am Tag. Diese Kultur der Seherfahrung, gepaart mit den Erfahrungen einer italienischen Eliteschule, führt als Zusammenspiel verschiedenster Aspekte zur späteren vielfältigen Vermittlungstätigkeit. Blicke ich auf deine Wirkungsfelder, vereinst du Bildung mit der sinnlichen Erfahrung des Wissens. Frage ich nach deiner Haltung zur Kunstvermittlung, kommt mir sofort das Etikett Gesamtkunstwerk in den Sinn. Die Idee des Gesamtkunstwerks findet sich in all deiner Vermittlungstätigkeit und kennzeichnet auch die Künstlerinnen und Künstler, mit denen du dich beschäftigt hast wie Robert Wilson, Pipilotti Rist, Laurie Anderson, Camille Henrot oder Sigmar Polke. Woher rührt diese Affinität zum Gesamtkunstwerk?

JACQUELINE BURCKHARDT Mein Interesse am Gesamtkunstwerk entwickelte sich bei der Restaurierung von Wandmalereien. Solange Wandmalereien nicht übermalt, abgenommen oder zerstört werden, bleiben sie an ihren Ort gebunden

und spielen eine festgelegte Rolle in der Architektur und in der Funktion aller Elemente, die das Gebäude bestimmen. Wie vielschichtig und interdisziplinär die Herausforderung bei deren Restaurierung ist, habe ich bei der Arbeit an byzantinischen Wandmalereien in Tuffhöhlen in der Türkei erfahren. Dort brauchte es auch Abklärungen von Geologen, um konservatorische Massnahmen vorzunehmen. Anschaulich habe ich damals erlebt, wie alles mit allem zusammenhängt. Auf dem Gerüst stehend sieht man nur einen Ausschnitt der Malerei und kann nicht wie beim Restaurieren einer Leinwand von der Staffelei zurücktreten, um aus der Distanz das Getane zu überprüfen. Hier ist es unerlässlich, die Vorstellungskraft für das Gesamtbild zu entwickeln. Die Einheit muss gewahrt bleiben, es gilt ein Gleichgewicht herzustellen zwischen den unterschiedlich havarierten Wandteilen. Mich interessieren Konstellationen, in denen jedes noch so kleine Teilchen eine Funktion im Ganzen einnimmt. Es ist eine Frage des Verhältnisses von Mikro zu Makro.

ARICI

Die Betrachtungsweise folgt dem Konzept des Gesamtkunstwerks, worin das Detail nie für sich steht, sondern sich in Relation zur Einheit definiert. Bevor wir konkreter auf diese Sichtweise in deiner Vermittlungstätigkeit schauen, möchte ich auf die dahinterliegende Haltung eingehen. Es ist eben keine Theorie der Kunst, die dich leitet, sondern der Begriff der *Sprezzatura*. Er erzählt über deine Haltung zur Kunst und zur Kultur der Vermittlung.

BURCKHARDT

*Sprezzatura* ist ein wunderbarer Begriff, ein Neologismus des Humanisten Baldassare Castiglione, der ihn 1528 in seinem *Libro del Cortegiano* (Das Buch vom Hofmann) prägte. Das Buch wurde damals ein Bestseller. In Anlehnung an die antike Gesprächskultur enthält es die Aufzeichnung fiktiver Unterhaltungen am hochkultivierten Hof der Montefeltro in Urbino. Männer wie Frauen nehmen daran teil, deren intellektuelle Gleichwertigkeit für Castiglione keine Frage ist. Im lebhaften Meinungsaustausch wird das Idealbild des humanistischen Menschen evoziert, der sich über die *Sprezzatura* definiert. Raffaels Porträt von Castiglione im Louvre, ein exquisites Freundschaftsbild, verkörpert gelebte *Sprezzatura*. Der Begriff wird oft mit Nonchalance übersetzt, denn es geht um Gelassenheit, um scheinbare Mühelosigkeit und Anmut, die alle auf grosser Disziplin, Übung und Kenntnissen basieren. Der Renaissance-Mensch soll humanistisch gebildet sein und viele Fähigkeiten besitzen: Verführung, Fechten, Tanzen, Musizieren oder Reiten, und Letzteres besonders gut, damit er in der Schlacht

nicht sofort fällt. Regelverstösse sind akzeptiert, sofern sie im Dienst der Wahrnehmungsbildung stehen. Aber gegenseitiger Respekt ist verlangt, und dass man keinesfalls langweilig ist. *Sprezzatura* ist kein starrer Begriff der höfischen Etikette, der einfach zu befolgen ist. Das eigene Leben, die Beziehung zu Menschen und Dingen müssen immer aufs Neue reflektiert werden. Mir scheint *Sprezzatura* – adaptiert auf die heutige Zeit – eine Dringlichkeit zu sein, denn der Begriff beinhaltet einen Grundoptimismus im Alltag.

ARICI

Bleiben wir noch ein wenig im *Cinquecento*. Diesmal geht es um die Kunstform der *Commedia dell'Arte*. Deine Monografie trägt den Titel *La mia commedia dell'arte*. Wie kam es zum Titel und wie sieht *la mia commedia* aus?

BURCKHARDT

Der Titel entstand aus einer Situation heraus, ganz improvisiert. Ursprünglich sollte das Buch in einem Wiener Verlag publiziert werden. Doch der Verleger forderte makellostes Schriftdeutsch ohne Helvetismen und Fremdwörter. Das ist jedoch nicht meine Welt und Patrick Frey, in dessen Verlag das Buch schliesslich herauskam, kennt meinen Hang zur Italianità und meinte: «Denk dir einen italienischen Titel aus.» Spontan schlug ich *Commedia dell'Arte* vor. Dies wiederum erzählte ich Laurie Anderson, die fand: «Du musst den Titel personalisieren, *La mia commedia dell'arte*.» Erst im Nachhinein wurde mir bewusst, wie stimmig und metaphernreich er ist. Die Schauspieler der *Commedia* tragen Masken, und Kunstwerke sind genaugenommen auch Masken, durch die sich Künstlerinnen und Künstler ausdrücken. Kunstwerke sind Vermittler zwischen Individuen und diesem vielfältigen und letztlich undefinierbaren Phänomen, das wir Kunst nennen, worin Wahrnehmungen, Gedanken, Visionen und Gefühle visuelle Formen annehmen.

ARICI

Die *Commedia* ist auch eine Form der Unterhaltung, aber welche Art der Unterhaltung?

BURCKHARDT

Die Figuren wie Arlecchino, Pulcinella, Pagliaccio, Colombina, Pantalone und andere repräsentierten festgelegte Charaktere. Oft spielten die Darsteller ihr Leben lang nur eine dieser Figuren und improvisierten je nach Situation, um auf unterhaltsame Weise ihrem Publikum den Spiegel vorzuhalten. Sie traten sowohl am Hof als auch auf der Strasse auf, vor Reich und Arm und bildeten die Welt als grosse Komödie ab. Die *Commedia dell'Arte* hat im Laufe der Zeit viele Autoren und Regisseurinnen inspiriert, darunter Grössen wie Shakespeare, Giorgio Strehler oder Robert

Wilson und Barbara Frey. Mit meinem Buchtitel versuche ich möglichst leichtfüßig auf das hinzuweisen, was mir bedeutsam erscheint.

ARICI

Gehen wir von den Brettern der Welt zum *Parkett*, dem besten Sitzplatz im Theater vor der Bühne. Die Kunstzeitschrift war eine Erfolgsgeschichte par excellence. *Parkett*, zu deren Gründer und Redaktorinnen du zählst, machte es sich zur Aufgabe, als Vermittlerin zwischen amerikanischer Kunst und europäischer Kunst zu agieren. Es war die Zeit, als die Postmoderne neue Codes definierte, die sowohl in Europa als auch in Amerika verstanden wurden. *Parkett* war am Puls der Zeit. Die Zeitschrift ging mitten in die aktuellen Kunstszene und porträtierte mit Autoren und Autorinnen aus den unterschiedlichsten Fachbereichen diese neue Kunst. *Parkett* verabschiedete sich von der Kunstkritik als Kritik *ex cathedra*, die einem Kanon der Argumente und Theorien folgte. Diese Methode der reflektierenden Kunstbetrachtung, die *Parkett* pflegte, könnte man als phänomenologisch bezeichnen. Doch wie kam *Parkett* zustande? Und nach welchen Kriterien wurden Künstlerinnen und Autoren ausgewählt?

BURCKHARDT

Es trieb uns die Neugierde, und wir gingen von unseren Neigungen und Beziehungen aus, reisten viel, schauten alles an, besuchten Ateliers, Ausstellungen, Offspaces, Museen. Wir spürten Künstlerinnen und Künstler auf, deren Interessen und Fragestellungen wir relevant fanden, vertrauten Hinweisen von kompetenten Leuten, flochten unser Beziehungsnetz. Als ein transatlantischer Brückenschlag der Kunstbetrachtung erschien *Parkett* zweisprachig, deutsch-englisch. Wir hatten ein Büro in Zürich und eines in New York, arbeiteten immer direkt mit den Künstlern, besprachen mit ihnen die Autorenwahl für ihre sogenannten Collaboration-Beiträge. Im Gegenzug entwarfen sie Editionen, die wir produzieren und verkaufen konnten.

ARICI

Der Erfolg liegt nicht zuletzt auch in der Vermittlungsform. Das Heft ist elegant, wirkt raffiniert im Einfachen mit der Innenaufteilung der Rubriken «Balkon», «Les infos du Paradis», «Garderobe». Alles Begriffe aus der Theaterterminologie. *Parkett* entwickelte sich mit der Zeit immer mehr zum verbindlichen Player, etablierte einen neuen Kanon der

aktuellen Kunst. Hätte Jeff Koons so schnell Karriere gemacht ohne *Parkett*? Ab wann stellte sich das Bewusstsein ein, mit der Auswahl Künstlerkarrieren zu beeinflussen?

BURCKHARDT

Wir legten grossen Wert auf die Zusammensetzung von Kunstschaffenden und den über Kunst Schreibenden, verstanden uns als eine Kunsthalle auf Papier. Ein Beispiel dafür ist die Gegenüberstellung von Jeff Koons, dem Amerikaner mit der aalglatten Ästhetik, und dem brillanten deutschen Provokateur Martin Kippenberger im Jahr 1989. Die Konfrontation der beiden archetypischen Künstler ihrer Nationen wurde zum Beginn ihrer Freundschaft. Zu jener Zeit gab es noch keinen Katalog über Koons, so veröffentlichte *Parkett* Quellentexte über ihn – und nicht nur über ihn. *Parkett* war sowohl eine Plattform für die Präsentation von Künstlern und Künstlerinnen wie auch ein Ort des interkulturellen Dialogs, der Begegnung zwischen kreativen Köpfen aus verschiedenen Ländern.

ARICI

Die Angleichung von *high and low* prägte die Kunst dieser Zeit. Alltag, Konsum, Banalitäten fanden Eingang in Motive und Themen. Diese Vermischung findet sich auch in vielen Werken der im *Parkett* vorgestellten Künstlerinnen und Künstler. Die Verschmelzung von Kunst als Kunst mit dem Alltäglichen enthält immer auch das Problem der Banalisierung oder Entleerung der Themen.

BURCKHARDT

Meiner Meinung nach sind in jedem guten Kunstwerk Hochkultur und Populärkultur vereint. Daher finden Meisterwerke eine breite Rezeption, selbst wenn es Jahre dauert, bis dies der Fall ist. Kunst umfasst eine weit gefächerte Bandbreite von Ausdrucksformen, vom bewegend Anspruchsvollen bis zur kindlichen Verspieltheit. Das erinnert erneut an *Sprezzatura*, die selbst banalste Dinge würdigt. Das Problem der Banalisierung liegt nicht im Kunstwerk, sondern in der Art und Weise, wie es vermittelt wird. Es gibt die emotionslose, platte Interpretation, die *terrible simplification*, die das Publikum unterschätzt, aber auch jene verschwurbelten, theorielastigen Texte, die niemand versteht. Im *Parkett* publizierten wir ein breites Spektrum an Textformen, sowohl leicht eingängige wie auch solche, die Fachwissen voraussetzen. Stets vermieden wir unnötig Kompliziertes.

ARICI

Wieso ging die Kultur der differenzierten Vermittlung verloren? Wir hatten noch nie so viele Studierende der Kunst-

geschichte und jede Kunsthochschule bildet Vermittlerinnen und Vermittler aus. Mangelnde Sprachkompetenz?

BURCKHARDT Vielleicht eher mangelnde Beziehung zum Kunstwerk, zu wenig Neugier und Lust auf Bildung. Viele Antennen der Wahrnehmung müssen ausgefahren werden, um die Energie des Werks mit allen Sinnen und dem Verstand einzufangen. Kunstwerke sind beseelte Dinge. Nebst den Künstlern wissen das die Restauratoren ganz genau. Sie fühlen sich nicht als Pathologen, die an Leichen arbeiten. Berührt einen die Kunst, darf ihre Vermittlung durchaus emotional gefärbt sein. Damit meine ich nicht das aufdringliche und kitschige «Spürst-du-das-Kunstwerk». Kenntnisse von Fakten, kulturellen Zusammenhängen und Theorien sind wichtig. Daher ist es bei der Vermittlung auch entscheidend, wie in Ausstellungen die Werke ausgewählt und inszeniert sind, ob in den Konstellationen ein Energiefluss entsteht oder produktive Disharmonien erhellend wirken. Das verständnislose und unsensible Aneinanderreihen der Werke narkotisiert diese, vergleichbar mit einer Tischgesellschaft ohne kluge Sitzordnung.

ARICI Ich möchte nochmals auf die Bildung zurückkommen, das Wissen um die Zusammenhänge oder wie du es formuliert hast, auf dem Gerüst stehen und das Detail sehen und sich gleichzeitig des Ganzen bewusst sein. In dieser globalisierten Zeit ist dies immer schwieriger geworden. Der Kanon des Wissens ist auseinandergebrochen. Die Seherfahrungen und kulturellen Gegebenheiten haben ihre Verbindlichkeit verloren.

BURCKHARDT In der Tat – die Globalisierung verkompliziert die Kunstbetrachtung und war mit ein Grund, das Ende von *Parkett* zu besiegeln. Es genügte nicht mehr, sich auf die westliche Welt zu konzentrieren. Selbstverständlich hatten wir uns bereits 1989 der Kunst Osteuropas zugewandt, auch einige Künstlerinnen und Künstler aus Asien vorgestellt. Zweifellos ist es jedoch einfacher, dort zu agieren, wo wir Sprache, Religion, Geschichte, Politik und Literatur kennen und damit die kulturellen Codes deuten können. Wie können wir kompetent über Kunst und Kulturen sprechen, die uns nicht vertraut sind, ohne die Möglichkeit, Gehörtes gewichten zu können oder in Klischeefallen zu tappen und die Sorge zu haben, die *political correctness* unserer Präsentationen sei nicht lupenrein?

ARICI Das ist das Stichwort. Kenntnis der Kunst im eigenen Land. Du standest einst der Eidgenössischen Kunstkommission vor. In dieser Zeit hat die Kommission den Prix Meret Oppenheim ins Leben gerufen. Da du diesen Preis endlich und wohlverdient erhältst, ist es natürlich schwierig für dich, darüber zu reden. Dennoch möchte ich dich bitten zu erzählen, wie es dazu kam.

BURCKHARDT Bis 2001 förderte der Bund ausschliesslich junge Kunstschaffende, Architektinnen und Vermittler. Seither würdigt er nun auch Persönlichkeiten über Vierzig, die das Kulturleben weit über die Landesgrenzen hinaus prägen. Um zudem das Augenmerk auf die Strahlkraft weiblicher Vorbilder zu lenken, lag es nahe, mit dem Namen des Preises Meret Oppenheim zu ehren. Mutig und konsequent ging sie ihren eigenen, oft steinigen Weg. Die Widerstandsfähigkeit und das breite künstlerische Spektrum sowie die Eindringlichkeit ihrer Schriften und Gedichte machen sie international zu einer Identifikationsfigur.

ARICI *Parkett* bildete eine kontinuierliche, 33 Jahre währende Vermittlungstätigkeit. Gleichzeitig hast du verschiedene Projekte betreut, mitgestaltet und kuratiert. Die ortsspezifische Kunst auf dem Novartis Campus in Basel, Sigmar Polkes Fenster im Zürcher Grossmünster, aber auch die Sommerakademie im Zentrum Paul Klee in Bern. An diesen drei Projekten, diesen drei unterschiedlichen Aufgabenstellungen, von denen ich zwei eingehender betrachten möchte, lässt sich dein breites Spektrum in der Vermittlungstätigkeit präzise fassen. Auf dem Novartis Campus hast du ein ikonografisches Bildprogramm ausgearbeitet und realisiert.

BURCKHARDT Es ging um die Umwandlung des ehemaligen Fabrikgeländes der Firma Sandoz am Rhein in den Novartis Campus für Forschung und Verwaltung. In interdisziplinären Workshops wurde ein Gesamtkonzept erarbeitet, das nach neuesten Erkenntnissen Innovation, Geschichte und Natur miteinander verweben sollte. Der italienische Architekt und Stadtplaner Vittorio Magnago Lampugnani entwarf den Masterplan. 17 renommierte Architekten und Architektinnen, die meisten Pritzker-Preisträger, erhielten Aufträge für Neubauten. Der Landschaftsarchitekt Günther Vogt legte einen

neuen Park an, eine Fantasielandschaft des Rheins von seiner Quelle in den Bergen bis zum Meer, wobei der reale Rhein das «Meer» darstellt. Als Nachfolgerin von Harald Szeemann war ich zehn Jahre lang die Kuratorin für ortsspezifische Kunst auf dem Campus und lud Kunstschaffende ein, deren Werke überraschend und vielschichtig die Charakteristika ihrer Standorte reflektieren. Zwei Beispiele: In dem kleinen Park vor Frank Gehrys skulpturalem Gebäude aus komplexen organischen Formen schien es unpassend, einen weiteren optischen Reiz zu setzen. So entwickelte Laurie Anderson eine Soundinstallation, die subtil das Areal mit suggestiven akustischen Effekten füllt. Die Lautsprecher sind in Vogelnestern auf den Bäumen versteckt oder hängen unmerklich als Blätter an den Ästen. Hingegen erinnert Peter Reglis *Bee Opera*, das tempelartige Bienenhaus aus Holz, an den Ursprung des wirtschaftlichen und industriellen Aufschwungs von Basel. Es ist eine Hommage an die Biene, die mit der Bestäubung von Heilpflanzen die Grundstoffe lieferte, aus der sich die moderne Pharmaindustrie entwickelte.

ARICI

Deine Dissertation trägt den Titel *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike*. Im Novartis Campus führtest du dann selbst Regie und brachtest ein höchst komplexes System aus den Bedeutungsschichten der Materialität wie der Motive zum Klingen. Was hier auffällt, ist das Bewusstsein für die Historie, die immer latent als Bedeutungsmoment in den Materialien und Motiven mitschwingt und so Geschichte und aktuelle Repräsentation zusammenführt. Dieses Geschichtenerzählen bildet einen weiteren Bezugspunkt in deiner Tätigkeit. Die Erzählung steht für das Lebendige, den Prozess. Liegt hier ein Grund für dein frühes Engagement für die Performance? Laurie Anderson beispielsweise trat früh in dem von dir in Zürich kuratierten Performance-Programm auf (1979–1982).

BURCKHARDT

Die Performance-Kunst mit ihren ungewohnten und überraschenden Ausdrucksmöglichkeiten, die ich damals weder im Theater noch im Konzert noch im Ballett fand, faszinierte mich. Jean-Christophe Ammann, Leiter der Kunsthalle Basel, und Adelina von Fürstenberg, Direktorin des Genfer Centre d'Art contemporain, zeigten Performances. Ich liess keine aus. Von Laurie Anderson sah ich 1980 an der Biennale in Venedig erstmals eine ihrer multimedialen Performances. Ich war davon derart verzaubert, dass ich sie danach drei Mal hintereinander ins Kunsthaus Zürich

einlud. Sie beschreibt sich als Geschichtenerzählerin, die die älteste aller Kunstformen pflegt. Und tatsächlich – ähnlich wie in Urzeiten in der Atmosphäre um ein Lagerfeuer – zieht sie ihr Publikum in ein Universum, in dem sie unsere Welt mit Sprache, Musik und Bild poetisch, tiefgründig, kritisch, humorvoll und letztlich magisch vor uns ausbreitet. Mit Laurie Anderson verbindet mich das Erlebnis des Himmels: Als Kind habe ich in Schweden gelebt und damals den Sternenhimmel für mich entdeckt, weil ich dort nicht schon im Bett lag, wenn im Winter die Nacht bereits am frühen Nachmittag hereinbrach. Laurie ihrerseits wuchs in Illinois in einer topfebenen Landschaft mit tiefgelegenem Horizont auf, was ihr das Gefühl gab, stets im Himmel zu gehen, weil dieser ihr bis zur Fusssohle reichte. So wurde der Himmel zu einem wichtigen Erlebnisraum, der in ihren Performances und Zeichnungen eine dominante Rolle spielt. Zwei Jahre lang war sie die erste und einzige *artist in residence* bei der NASA und machte dort mit gemischten Gefühlen Erfahrungen, die in ihre Performance *The End of the Moon* einfließen.

ARICI

Als Direktorin der Sommerakademie im Zentrum Paul Klee in Bern definiertest du ein neues Format der klassischen Sommerakademie. Wie funktionierte diese *Accademia*?

BURCKHARDT

Die Berner Kantonalbank stellte 2006 die finanziellen Mittel zur Verfügung, um die Sommerakademie zehn Jahre lang jeweils für zehn Tage abzuhalten. Dabei gewährte sie mir und meinem Team vollkommen freie Hand. Jährlich luden wir einen Kurator oder eine Kuratorin ein, ein Thema auszuwählen und passende Referenten dazu vorzuschlagen. Nach einem anspruchsvollen Verfahren wurden dann zwölf internationale Fellows unter 35 Jahren ausgewählt. Kein fassbares Produkt musste am Ende der Akademie vorgewiesen werden; vielmehr ging es darum, die seltene Gelegenheit der Gespräche über grundlegende Fragen zu nutzen. Die Fellows stellten sich gegenseitig ihre Arbeiten vor und fokussierten dabei auf das gegebene Thema, um es aus verschiedenen Blickwinkeln zu besprechen. Die Gespräche fanden im intimen Rahmen statt, doch es gab auch öffentliche Auftritte mit den Gästen. Meistens hielten wir die Akademie nicht im Zentrum Paul Klee ab, sondern an einem dem Thema entsprechenden Ort. Mir schwebte ein Akademiemodell vor, das sich am Hain des Akademos orientierte, wo im antiken Athen flanierend philosophiert wurde. So organisierten wir die Akademie einmal im Botanischen Garten in Bern. Sommerakademie im Zentrum Paul Klee bedeutete für mich, dass der schöpferische Mensch – in unserem Fall Paul Klee – im Zentrum steht und nicht so sehr die Institution.

ARICI Mit der *Accademia* geht eine Vorstellung von Bildung einher.

BURCKHARDT Bildung wird leider in der Schweiz weniger geschätzt als Ausbildung. Dies hat mit unserer kulturellen, politischen und sozialen Geschichte zu tun. In Italien oder Frankreich ist es beispielsweise undenkbar, dass im Gymnasium keine Philosophie unterrichtet wird. In der Sommerakademie machte ich die Erfahrung, dass ausländische Bewerberinnen und Bewerber oft wesentlich gebildeter und motivierter waren als die schweizerischen. Das zeigt sich auch in der Vermittlung, Zeitgenössisches und Historisches werden hierzulande oft getrennt voneinander betrachtet, als hätten Kunstwerke ein Ablaufdatum oder als sei Geschichte vor der Moderne nur für Konservative von Interesse.

ARICI Dann fehlen eben auch die Vorbilder oder die Inspirationsfiguren. Welche waren das für dich?

BURCKHARDT Mich nur aus mir selbst heraus entwickeln kann und will ich nicht. Vorbilder sind für mich unerlässlich. Einige kenne ich persönlich, andere aus der Literatur oder dem Film, manche leben noch, andere sind historische Persönlichkeiten. Oft fühle ich eine starke Verbundenheit mit ihnen, dann erscheinen sie mir wieder wegen ihrer hohen Begabungen stimulierend entrückt. Meret Oppenheim ist mir ein Vorbild und nennen möchte ich auch Kurt W. Forster, ein *uomo universale* unserer Zeit, Kunst- und Architekturwissenschaftler, Gründungsdirektor des Getty Research Center und, was selten ist unter Intellektuellen, er glänzt nicht nur in der Welt der Geisteswissenschaften, sondern auch als ausgezeichnete Koch, Autofahrer und Tänzer.

ARICI Mit Blick auf unser Gespräch fällt auf, dass du meist im Team mit Gleichgesinnten zusammengearbeitet hast, das macht dich weniger fassbar. Ich empfinde dieses Teamwork als Vermittlungsmodell sehr aktuell. In den Achtzigern, Neunzigern und bis weit in die Zweitausender waren die Monomanen unterwegs. Einzelne heroische Kunstvermittler, meist männlich, Teamplayer waren selten.

BURCKHARDT Teamwork habe ich beim Restaurieren gelernt. Da ist man aufeinander angewiesen. Jeder trägt mit seiner Kompetenz zum Ganzen bei und teilt die Verantwortung. Wer an Werken von Piero della Francesca, Edvard Munch oder Maria Lassnig arbeitet, kann sich nicht egomanisch als

Solist aufspielen, mit dem Autor konkurrieren wollen, denn das würde dem Original schaden, physische und ästhetische Spuren hinterlassen. Im Unterschied dazu lassen schriftliche oder mündliche Kritiken jeglicher Art das Werk letztlich unbeschadet.

ARICI Dein Interesse an der Kunst und den Kunstschaaffenden ist nach wie vor ungebrochen. Du schaust dir viel an und lässt dich immer wieder auch von Neuem begeistern wie beispielsweise von Pipilotti Rist oder aus der jüngeren Generation von Camille Henrot.

BURCKHARDT Von ihrem *Pixelwald* sagt Pipilotti Rist, er basiere auf der Vorstellung von einem im Raum explodierten Monitor. Eingetaucht in die meditative Szenografie mit dem zauberhaften Lichterspiel der Pixel und den begleitenden Klängen gerät man sogleich in einen entschleunigten Alpha-Zustand und in eine versöhnliche Stimmung, in der die Gedanken freien Lauf nehmen. Rist strebt jedoch nicht die verträumte Selbstgenügsamkeit an, sondern die Verführung in den Bewusstseinszustand, in dem die Identifikationspunkte in der metaphorischen Mikro- und Makrowelt ihrer Kunst hinterfragt sein wollen. Ähnlich setzte sich Camille Henrot in der Ausstellung *Sweet Days of Discipline* in der Lokremise in St. Gallen 2023 mit dem Menschsein und seinen Bedingungen auseinander. Ausgangspunkt dieser Schau war das Buch *I beati anni del castigo* von Fleur Jaeggy, das sich mit der Prägung durch Erziehung und deren Auswirkungen befasst. Sowohl Camille Henrot wie Pipilotti Rist setzen ihre schwierigen Themen aus einer Haltung um, die man wiederum als *Sprezzatura* bezeichnen kann. Damit wollen sie der beschädigten Welt ein humanes Menschenbild entgegensetzen.

ARICI Fassen wir zusammen. Das Gesamtkunstwerk steht als Sinnbild für die Seherfahrung, *Sprezzatura* beschreibt als Haltung das Handeln und die *Commedia dell'Arte* bildet die Analogie für die Funktion der Kunst. Verbindlich ist das sinnliche Erleben. Vermittlung ist bei dir immer auch ästhetische Wahrnehmung. Wenn man so wollte, könnte man diese Prämisse als Theorie definieren, die eben keine Theorie im engen Sinne darstellt. Diese Haltung zeichnet deine Affinität zum Humanismus der Renaissance aus, aber immer mit Blick auf den heutigen Moment.

## JACQUELINE BURCKHARDT

Jacqueline Burckhardt, geboren 1947 in Basel. Nach der Ausbildung als Restauratorin am Istituto Centrale del Restauro in Rom schloss sie an der Universität in Zürich ein Kunstgeschichtsstudium ab und publizierte 1994 ihre Dissertation *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike*. Von 1984 bis 2017 war sie Mitherausgeberin und Redaktorin der Kunstzeitschrift *Parkett*, präsierte von 1998 bis 2006 die Eidgenössische Kunstkommission, lehrte von 2004 bis 2008 an der Accademia di architettura in Mendrisio, kuratierte von 2005 bis 2015 die ortsspezifische Kunst auf dem Novartis Campus in Basel und war 2008 bis 2016 Direktorin der Sommerakademie im Zentrum Paul Klee. Heute schreibt sie Kunstkritiken und kuratiert gelegentlich Ausstellungen. Publikationen (Auswahl): *Jacqueline Burckhardt. La mia commedia dell'arte* (hrsg. Theres Abbt und Mirjam Fischer, Edition Patrick Frey, 2022; deutsche Ausgabe, vergriffen); *Jacqueline Burckhardt. My Commedia dell'arte* (ed. Theres Abbt and Mirjam Fischer, Edition Patrick Frey, 2024; englische Ausgabe).

## LAURA ARICI

Laura Arici, geboren 1955 in Solothurn, war von 2017 bis 2021 Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission. Sie ist promovierte Kunsthistorikerin und arbeitete als Dozentin für Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste im Departement Fine Arts sowohl im Bachelor- als auch im Master-Studiengang. Sie war langjährige Mitarbeiterin im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung NZZ*, schrieb für verschiedene Kunstzeitschriften/Kataloge und hatte diverse Lehraufträge inne, unter anderem an der Universität Zürich sowie der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

## Sprezzatura!

# Jacqueline Burckhardt en conversation avec Laura Arici

Jacqueline Burckhardt est une personnalité charismatique et inclassable. Elle cumule de nombreux talents : elle est restauratrice, historienne de l'art, conservatrice, autrice, éditrice et organisatrice. Elle associe sa passion pour l'art à tous ses autres domaines d'activité – chez elle, cette unité est irréductible. Il existe donc un lien de cause à effet entre sa biographie et son rôle de passeuse d'art, puisque celui-ci a toujours déterminé son existence. Je la soupçonne d'ailleurs de ne pas pouvoir faire autrement que de parler d'art, de réfléchir, d'écrire, de développer des idées pour la Sommerakademie im Zentrum Paul Klee, d'accompagner des artistes dans de grands projets. À ce jour, toutes ses amitiés sont enracinées dans l'art.

LAURA ARICI

À tes débuts – ainsi que tu me l'as raconté –, tu n'avais pas de plan de carrière : des gens et des lieux t'ont marquée, inspirée, puis les choses se sont mises en place de fil en aiguille. Je pense bien sûr à ta formation de restauratrice à l'Istituto Centrale del Restauro à Rome, point de départ de toutes tes autres activités. Pour emprunter tes mots : « Rome était de l'art à 360 degrés, 24 heures sur 24. » L'action conjuguée de multiples éléments – une culture de l'expérience visuelle couplée à la fréquentation d'une école d'élite italienne – a conduit au travail de transmission très varié que tu as exercé par la suite. En observant tes domaines d'activité, je remarque que ta formation est étroitement liée à une expérience sensorielle du savoir. Et si je m'interroge sur ta position en matière de transmission artistique, l'étiquette de « Gesamtkunstwerk » (l'œuvre d'art totale) me vient immédiatement à l'esprit – une notion qui se retrouve dans toutes tes réalisations de passeuse d'art et caractérise également les artistes auxquels tu t'es intéressée, comme Robert Wilson, Pipilotti Rist, Laurie Anderson, Camille Henrot ou Sigmar Polke. D'où vient cette affinité avec cette idée d'œuvre d'art totale ?

JACQUELINE BURCKHARDT Cet intérêt s'est développé tandis que je restaurais des peintures murales. Ces dernières, tant qu'elles ne sont pas repeintes, retirées ou détruites, restent liées à leur lieu et jouent un rôle défini dans l'architecture et dans la fonction de tous les éléments qui déterminent le bâtiment.

En travaillant sur des peintures murales byzantines dans des grottes de tuf en Turquie, j'ai pu constater à quel point le défi que pose leur restauration fait appel à différentes compétences. Des géologues ont dû se pencher sur la question afin de prendre des mesures de conservation. J'ai alors compris que tout était lié. Debout sur l'échafaudage, on ne voit qu'une partie de la peinture et on ne peut pas s'éloigner du chevalet pour vérifier à distance ce qui a été fait, comme c'est le cas quand on restaure une toile. Il est ici indispensable de développer sa capacité à se représenter l'ensemble du tableau. L'unité doit être préservée et il faut trouver un équilibre entre les différentes parties du mur endommagées. Ce qui m'intéresse, ce sont les constellations dans lesquelles chaque détail, aussi petit soit-il, occupe une fonction et participe ainsi à l'unité du grand tout. C'est une question de rapport entre les micro- et les macroéléments.

ARICI

Cette vision des choses s'accorde avec le concept d'œuvre d'art totale, dans lequel le détail n'est jamais autonome mais se définit par rapport à l'unité du tout. Avant d'aborder les implications directes de cette perception sur ton activité de passeuse d'art, j'aimerais évoquer l'idée qui la sous-tend : ce n'est pas la théorie de l'art qui te guide, mais la notion de *sprezzatura*, qui nous éclaire sur ton rapport à l'art et à la culture de la transmission.

BURCKHARDT

*Sprezzatura* est un concept merveilleux, un néologisme créé par l'humaniste Baldassare Castiglione en 1528 dans son *Libro del cortegiano* (Le Livre du courtisan), *best-seller* de l'époque. Inspiré par la culture antique du dialogue, cet ouvrage est une compilation de conversations fictives entretenues à la cour très cultivée des Montefeltro, à Urbino. Des hommes et des femmes de la même trempe intellectuelle – cela coule de source pour Castiglione – y participent. L'échange d'opinions animé évoque l'image idéale de l'humaniste, elle-même définie par la notion de *sprezzatura*. Le *Portrait de Baldassare Castiglione* par Raphaël – exquise représentation de l'amitié exposée au Louvre – incarne la *sprezzatura* vécue. Le terme est souvent traduit par *nonchalance*, car il s'agit de sérénité, d'apparente facilité et de grâce, autant de qualités qui reposent sur une grande discipline, de l'entraînement et des connaissances. L'homme de la Renaissance doit avoir une culture humaniste et posséder des compétences dans de nombreux domaines : séduction, escrime, danse, musique et équitation – cette dernière discipline étant particulièrement importante pour ne pas tomber trop

vite au combat. Les infractions aux règles sont tolérées si elles contribuent à l'éducation de la perception. Mais le respect mutuel est exigé, de même que l'on veillera à ne jamais provoquer l'ennui. La *sprezzatura* n'est pas une notion rigide propre à l'étiquette de cour, un ensemble de directives qu'il suffirait de suivre. Sa propre existence, la relation aux gens et aux choses sont constamment renégociées. Le concept de *sprezzatura* me semble urgent pour notre époque, car la notion implique un optimisme de base dans le quotidien.

ARICI Restons encore un peu au *Cinquecento* et parlant d'un genre artistique : la *commedia dell'arte*. Ta monographie s'intitule *La mia commedia dell'arte*. D'où vient ce titre et qu'en est-il de *ta commedia* ?

BURCKHARDT Le titre est né d'une situation précise, mais de manière totalement improvisée. À l'origine, le livre devait être publié par un éditeur viennois. Celui-ci a exigé un allemand écrit impeccable, sans helvétismes ni mots étrangers. Cela ne cadre pas avec mon univers, et Patrick Frey — dont la maison d'édition a finalement publié le livre —, connaissant mon penchant pour l'*italianità*, m'a dit : « Pense à un titre en italien. » Spontanément, j'ai proposé *Commedia dell'arte*. J'en ai parlé à Laurie Anderson, qui m'a donné son avis : « Tu dois personnaliser le titre : *La mia commedia dell'arte*. » Ce n'est qu'après coup que j'ai compris à quel point il était cohérent et riche en métaphores. Les acteurs et les actrices de la *commedia* portent des masques, or les œuvres d'art sont précisément des masques à travers lesquels les artistes s'expriment ; elles sont des intermédiaires entre les individus et ce phénomène multiple et finalement indéfinissable que nous appelons l'art, dans lequel les perceptions, les pensées, les visions et les sentiments acquièrent des formes visuelles.

ARICI La *commedia* est aussi une forme de divertissement. Mais quel type de divertissement ?

BURCKHARDT Les personnages d'Arlecchino, de Pulcinella, Pagliaccio, Colombina ou Pantalone — parmi tant d'autres — incarnaient des personnalités bien définies. Souvent, les acteurs et les actrices ne jouaient qu'un seul de ces personnages durant toute leur vie et improvisaient en fonction de la situation pour tendre un miroir à leur public de manière divertissante. Ils et elles se produisaient aussi bien à la cour que dans la rue, devant les riches et

les pauvres, et représentaient le monde comme une grande comédie. Au fil du temps, la *commedia dell'arte* a inspiré beaucoup d'acteurs et d'actrices, ainsi que des metteurs et metteuses en scène, dont de grands noms comme William Shakespeare, Giorgio Strehler, Robert Wilson ou Barbara Frey. Avec le titre de mon livre, j'ai cherché à évoquer le plus légèrement possible ce qui me semble significatif.

ARICI Passons de la « Comédie humaine » à *Parkett* (le parterre, la meilleure place assise au théâtre, juste devant la scène), *success story* par excellence. Cette revue d'art, dont tu fus l'une des fondatrices et rédactrices, se donnait pour mission de faire le lien entre l'art américain et européen. C'était l'époque où le postmodernisme définissait de nouveaux codes, adoptés aussi bien en Europe qu'en Amérique. *Parkett* était dans l'air du temps : elle plongeait au cœur des scènes artistiques de l'époque, sollicitait des autrices et des auteurs issus des domaines les plus divers pour dresser le portrait de ce nouvel art. Avec *Parkett*, on abandonnait la critique d'art *ex cathedra*, qui supposait de suivre les canons argumentatifs et théoriques de la discipline. La revue proposait d'appréhender l'art d'une manière que l'on pourrait qualifier de phénoménologique : c'était une observation « réflexive » de l'art. Mais comment est née *Parkett* ? Et selon quels critères les artistes et les critiques étaient-ils et elles sélectionnés ?

BURCKHARDT C'est la curiosité qui nous a portés. Nous sommes parties de nos affinités et de nos relations. Nous voyagions beaucoup, regardions tout, visitons des ateliers, des expositions, des centres d'artistes autogérés, des musées. Nous repérons des critiques et des artistes dont les intérêts et les interrogations nous semblaient pertinents, nous recevions les conseils de personnes compétentes, développons notre réseau de contacts. Véritable passerelle transatlantique de l'appréciation de l'art, *Parkett* était publiée en deux langues : allemand et anglais. Nous avons un bureau à Zurich et un autre à New York, nous travaillions toujours directement avec les artistes, discussions avec eux du choix des auteurs et autrices pour les articles dits de collaboration. En contrepartie, ils et elles concevaient des œuvres originales (les fameuses *editions*) que nous pouvions produire et vendre.

ARICI

Le succès de la revue résidait notamment dans son design : le cahier était élégant, donnait un sentiment de raffinement de par sa simplicité, avec l'aménagement des rubriques « Balkon, Les infos du Paradis, Garderobe » – autant de termes issus du lexique théâtral. Avec le temps, le magazine est devenu un acteur de plus en plus incontournable dans les milieux artistiques, établissant de nouveaux canons pour l'art contemporain. Jeff Koons aurait-il décollé aussi rapidement sans *Parkett*? À partir de quand avez-vous compris que vos choix rédactionnels influençaient la carrière des artistes?

BURCKHARDT

Nous attachions une grande importance à la constellation des artistes, autrices et auteurs et à leur travail; nous nous considérons comme une *Kunsthalle* sur papier. L'association, en 1989, de Jeff Koons – l'Américain à l'esthétique lisse – et de Martin Kippenberger – brillant provocateur allemand – constitue un bon exemple. La confrontation de ces deux artistes, véritables archétypes de leur pays respectif, a marqué le début de leur amitié. À l'époque, il n'existait pas encore de catalogue des œuvres de Koons, c'est pourquoi *Parkett* a publié des textes de référence sur lui – et sur d'autres artistes. La revue était à la fois une plateforme pour la présentation d'artistes et un lieu de dialogue interculturel, de rencontre entre des esprits créatifs de différents pays.

ARICI

La volonté d'harmoniser l'*art noble* et l'*art populaire* marque l'art de cette époque. Le quotidien, la consommation, les banalités deviennent pour les artistes des sujets à part entière. Ce mélange se retrouve également dans de nombreuses œuvres des artistes présentées dans *Parkett*. L'assimilation de l'art pour l'art et du quotidien pose toujours le problème de la banalisation, de la perte de contenu.

BURCKHARDT

À mon avis, toute bonne œuvre d'art englobe la haute culture et la culture populaire. Voilà pourquoi les chefs-d'œuvre bénéficient d'une réception très large, même s'il faut des années pour y parvenir. L'art embrasse un large éventail de formes d'expression, de tendances qui vont de la profonde exigence à l'espièglerie enfantine. Cela nous ramène à la *sprezzatura* : on donne de la valeur même aux choses les plus banales. Le pro-

blème de la banalisation ne réside pas dans l'œuvre d'art en soi, mais dans la manière dont elle est transmise. Il y a l'interprétation plate et sans émotion, la *terrible simplification*, qui implique qu'on sous-estime le public, mais il y a aussi ces textes alambiqués et théoriques que personne ne comprend. *Parkett* offrait un large éventail de typologies de textes, certains faciles à comprendre, d'autres exigeant des connaissances spécialisées. Nous cherchions toujours à éviter les complications inutiles.

ARICI

Pourquoi la pratique de la médiation « différenciée » s'est-elle perdue? Pourtant, nous n'avons jamais eu autant d'étudiants et d'étudiantes en histoire de l'art, et chaque école d'art forme désormais des médiatrices et des médiateurs. Manque de compétences linguistiques?

BURCKHARDT

Peut-être plutôt un manque de rapport à l'œuvre d'art; trop peu de curiosité, d'envie de se former. Pour capter l'énergie de l'œuvre, en mettant à contribution à la fois nos sens et notre raison, nous devons déployer toute une batterie d'antennes. Les œuvres d'art sont des choses animées. Les artistes le savent très bien, mais aussi les restaurateurs et les restauratrices. Ils et elles n'ont pas le sentiment d'être des pathologistes travaillant sur des cadavres. Si l'art nous touche, sa transmission peut tout à fait être teintée d'émotion. Je ne parle pas de la platitude du « Ressens-tu l'œuvre d'art? », agaçant et kitsch; il est bien sûr important de connaître les faits, les contextes culturels et les théories. Mais la manière dont on choisit et met en scène les œuvres dans les expositions, la question de savoir si un flux d'énergie prend forme au cœur des constellations, si l'action de dissonances fécondes éclaire l'œuvre, sont des éléments décisifs de sa transmission. À juxtaposer les œuvres sans discernement, sans la moindre sensibilité, on les anesthésie – un peu comme si, lors d'une soirée, on répartissait les convives autour des tables n'importe comment.

ARICI

Je voudrais revenir sur les notions de formation, de connaissance des liens qu'entretiennent les éléments au sein d'un tout – ou, pour reprendre ton exemple des grottes de tuf en Turquie : bien qu'on soit sur l'échafaudage, le nez collé au mur, on doit préserver une conscience de l'ensemble. En cette époque de globalisation, c'est de plus en plus difficile. Les canons de la connaissance ont volé en éclats. La pluralité des expé-

riences visuelles et la prise en compte des spécificités culturelles ne sont plus obligatoires.

BURCKHARDT En effet : la globalisation complique la perception de l'art, et c'est en partie pour cette raison que *Parkett* s'est arrêtée. Il ne suffisait plus de couvrir le monde occidental. Bien entendu, nous nous étions déjà tournées vers l'art de l'Europe de l'Est en 1989 et avons également présenté quelques artistes d'Asie. Toutefois, il est incontestablement plus facile d'agir là où nous connaissons la langue, la religion, l'histoire, la politique et la littérature, c'est-à-dire les lieux dont nous connaissons les codes culturels. Comment parler avec compétence d'un art et d'une culture qui ne nous sont pas familiers, sans même pouvoir pondérer ce qu'on nous dit ? Comment éviter le piège des clichés ? Comment s'assurer que nos propos soient irréprochables et ne pas craindre ce qui touche au politiquement correct ?

ARICI C'est une notion clé : la connaissance de l'art dans son propre pays. Tu as autrefois présidé la Commission fédérale d'art. C'est à cette époque que la commission a créé le Prix Meret Oppenheim. Comme tu reçois enfin ce prix bien mérité, il est bien sûr difficile pour toi d'en parler. J'aimerais néanmoins te demander de raconter comment les choses se sont passées.

BURCKHARDT Jusqu'en 2001, la Confédération encourageait exclusivement les jeunes artistes, architectes, médiatrices et médiateurs. Depuis lors, elle rend également hommage à des personnalités de plus de 40 ans qui marquent la vie culturelle bien au-delà des frontières nationales. Par ailleurs, afin d'attirer l'attention sur le rayonnement des modèles féminins, il était logique d'attribuer le nom du prix à Meret Oppenheim. Elle a suivi avec courage et cohérence sa propre voie, souvent semée d'embûches. Sa résistance et sa large palette artistique, ainsi que la force de ses écrits et de ses poèmes font d'elle une figure d'identification internationale.

ARICI *Parkett* a constitué une activité de transmission continue pendant trente-trois ans. Parallèlement, tu as cumulé les casquettes – tu as supervisé, participé à la conception et été curatrice de différents projets : le volet artistique *in situ* sur le Campus Novartis de Bâle, les vitraux du Grossmünster de Zurich par Sigmar Polke

et la Sommerakademie im Zentrum Paul Klee à Berne. Ces trois projets – ces trois missions – offrent une vue d'ensemble précise de ton large éventail d'activités de médiation. J'aimerais en examiner deux plus en détail. Commençons par le Campus Novartis, pour lequel tu as élaboré et réalisé un programme iconographique.

BURCKHARDT Il s'agissait de transformer l'ancien site industriel de l'entreprise Sandoz, sur les rives du Rhin, en Campus Novartis pour la recherche et l'administration. Des ateliers interdisciplinaires ont permis d'élaborer un concept global qui devait mêler innovation, histoire et nature, en s'appuyant sur les connaissances les plus récentes. L'architecte et urbaniste italien Vittorio Magnago Lampugnani a conçu le plan directeur. Dix-sept architectes de renom, la plupart lauréats du prix Pritzker, ont reçu des commandes pour de nouveaux bâtiments. L'architecte paysagiste Günther Vogt a créé un nouveau parc, un paysage imaginaire du Rhin, depuis sa source dans les montagnes jusqu'à la mer – le Rhin réel représentant la « mer ». Après avoir pris la succession de Harald Szeemann, j'ai œuvré pendant dix ans comme curatrice du volet artistique *in situ* et j'ai invité des artistes dont les œuvres reflétaient de manière saisissante et complexe les caractéristiques des sites qui leur étaient associés. En voici deux exemples : dans le petit parc situé devant le bâtiment sculptural de Frank Gehry, composé de formes organiques enchevêtrées, il semblait incongru de placer une accroche visuelle supplémentaire. Laurie Anderson a donc développé une installation sonore qui, par touches subtiles, remplit le site d'effets acoustiques suggestifs. Les haut-parleurs sont cachés dans des nids d'oiseaux, sur les arbres, ou suspendus aux branches de sorte à ce qu'on les prenne pour des feuilles. *Le Bee Opera* de Peter Regli – une ruche en bois aux airs de temple – rappelle l'origine de l'essor économique et industriel de Bâle. C'est un hommage à l'abeille qui, en pollinisant les plantes médicinales, a fourni les substances de base à partir desquelles s'est développée l'industrie pharmaceutique moderne.

ARICI Ta thèse s'intitule *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike* (Giulio Romano, metteur en scène d'une Antiquité revivifiée). Au Campus Novartis, tu as dirigé toi-même la mise en scène d'un système complexe qui se compose de couches de matérialité et de motifs. Ce qui frappe, ici, c'est la conscience de l'histoire, qui résonne toujours et permet de réunir le passé et le présent.

Cette construction narrative constitue un autre motif incontournable de ton activité: chez toi, le récit représente le vivant, le processus. Est-ce là une des raisons qui t'ont poussée à t'intéresser très tôt aux arts performatifs? Laurie Anderson, par exemple, est apparue dès le début dans le programme de performances que tu as mis sur pied à Zurich (1979-1982).

BURCKHARDT L'art de la performance, avec ses modalités d'expression atypiques et surprenantes – que je ne retrouvais alors ni au théâtre, ni dans la musique de concert, ni au ballet – me fascinait. Jean-Christophe Ammann et Adelina von Fürstenberg, respectivement directeur et directrice de la Kunsthalle de Bâle et du Centre d'art contemporain de Genève à cette époque, présentaient des performances. Je n'en ai raté aucune. J'ai vu pour la première fois une performance multimédia de Laurie Anderson à la Biennale de Venise de 1980. J'étais tellement sous le charme que je l'ai ensuite invitée trois fois de suite au Kunsthaus de Zurich. Elle se décrit comme une conteuse d'histoires qui cultive la plus ancienne des formes d'art. Et effectivement – dans une atmosphère digne de celle qui devait régner autour des feux de camp aux premiers temps de l'humanité –, elle captive le public et le plonge dans une évocation poétique du monde avec son langage, sa musique, ses images, son sens critique et son humour... Et même une pointe de magie! Une chose en particulier me lie à Laurie Anderson: l'expérience du ciel. Enfant, j'ai vécu en Suède et j'y ai découvert le ciel étoilé puisque, là-bas, je n'étais pas encore au lit au moment où la nuit tombait en hiver (en début d'après-midi). Laurie, pour sa part, a grandi dans l'Illinois, dans un paysage de plaine avec un horizon bas, ce qui lui donnait l'impression de toujours marcher dans le ciel, car celui-ci lui arrivait à la plante des pieds. Le ciel est devenu pour elle un important espace d'expérience, qui joue un rôle capital dans ses performances et ses dessins. Pendant deux ans, elle a été la première et la seule artiste en résidence à la NASA et y a vécu des expériences mitigées qu'elle a ensuite intégrées dans sa performance *The End of the Moon*.

ARICI En tant que directrice de la Sommerakademie im Zentrum Paul Klee de Berne, tu es sortie du schéma classique de ce genre d'événement pour lui donner un nouveau format. Comment fonctionnait cette Académie?

BURCKHARDT En 2006, la Banque cantonale bernoise a mis à disposition des moyens financiers pour organiser la Sommerakademie pendant dix ans, à raison de dix jours par an. Elle nous a donné, à moi et à mon équipe, une totale liberté d'action. Chaque année, nous invitions une curatrice ou un curateur à choisir un thème et à proposer des interlocutrices et interlocuteurs pertinents. Après une procédure de recrutement exigeante, douze *fellows* de différentes parties du monde et de moins de 35 ans étaient sélectionnés. L'idée n'était pas de présenter un produit tangible à l'issue des dix jours, mais plutôt de profiter de cette rare occasion pour discuter de questions fondamentales. Les participants et participantes se présentaient mutuellement leurs travaux en se concentrant sur le thème donné, afin de l'aborder sous différents angles. Les discussions se déroulaient dans un cadre intime, mais il y avait aussi des apparitions publiques avec les interlocuteurs et les interlocutrices invitées. La plupart du temps, les séances n'avaient pas lieu au Zentrum Paul Klee, mais dans un lieu correspondant au thème. J'avais en tête un modèle qui s'inspirerait des jardins de l'Académie, où l'on philosophait en flânant dans l'Athènes antique. C'est ainsi que nous avons organisé l'une des éditions dans le jardin botanique de Berne. Pour moi, l'idée de la Sommerakademie im Zentrum Paul Klee, c'était que l'humain créateur – dans ce cas Paul Klee – soit au centre, et non pas tant l'institution.

ARICI L'Académie s'accompagne d'une conception de l'éducation.

BURCKHARDT En Suisse, l'éducation supérieure est malheureusement moins considérée que la formation professionnelle. C'est lié à notre histoire culturelle, politique et sociale. En Italie ou en France, il est par exemple impensable de ne pas enseigner la philosophie au gymnase. À la Sommerakademie, j'ai pu constater que les candidats et candidates de l'étranger étaient souvent beaucoup plus cultivées et motivées que leurs homologues suisses. Cela se voit aussi dans la transmission du savoir: chez nous, les éléments contemporains et historiques sont souvent appréhendés de manière dissociée, comme si les œuvres d'art avaient une date d'expiration, ou comme si l'histoire avant la modernité n'intéressait que les personnes rétrogrades.

ARICI Il s'agit peut-être alors d'un manque de modèles ou de sources d'inspiration. Quelles furent tes références?

BURCKHARDT Je ne peux ni ne souhaite me développer uniquement à partir de moi-même. Les modèles sont pour moi indispensables. J'en ai connu

certain personnellement, d'autres par la littérature ou le cinéma ; certains sont encore en vie, d'autres sont des personnages historiques. Tantôt j'ai l'impression d'entretenir un lien très fort avec eux — cela m'arrive souvent —, et l'instant d'après ils me semblent très éloignés de par l'immensité de leur talent, mais même dans ce cas l'effet est stimulant. Meret Oppenheim constitue un modèle pour moi, mais je souhaite également citer Kurt W. Forster, un *uomo universale* (homme universel) de notre époque, spécialiste de l'art et de l'architecture, fondateur puis directeur du Getty Research Institute. Chose rare chez les personnes intellectuelles, il ne brillait pas seulement dans le monde des humanités, mais il était également excellent cuisinier, conducteur automobile et danseur.

ARICI

Il ressort de ce que tu m'as confié jusqu'ici que tu as généralement œuvré au sein d'équipes de personnes qui partageaient tes idées. J'ai le sentiment que le travail collectif comme modèle de transmission est un principe très moderne. Dans les années 1980 et 1990, et jusque dans les années 2000, les monomaniaques étaient à la mode : des passeurs d'art faisant cavalier seul, héroïques, le plus souvent des hommes. Le travail en équipe était rare.

BURCKHARDT

C'est dans mon travail de restauratrice que j'ai appris le travail d'équipe. On dépend les uns des autres. Chacun et chacune contribuent à l'ensemble par ses compétences, les responsabilités sont partagées. Une personne qui travaille sur des œuvres de Piero della Francesca, Edvard Munch ou Maria Lassnig ne peut pas jouer les solistes égocentriques, ni vouloir rivaliser avec l'artiste, car cela nuirait à l'original et laisserait des traces aussi bien physiques qu'esthétiques. Il en va autrement pour la critique d'art, qu'elle se fasse par écrit ou oralement, puisque l'œuvre en ressort finalement intacte.

ARICI

Ton intérêt pour l'art et les artistes est toujours aussi vif. Tu te tiens au courant, tu vois beaucoup de choses, et les nouveautés t'enthousiasment toujours autant, comme par exemple Pipilotti Rist ou, dans la jeune génération, Camille Henrot.

BURCKHARDT

Pipilotti Rist raconte qu'elle a basé sa *Pixel Forest* sur l'idée d'un écran qui explose dans l'espace. La scénographie méditative de l'œuvre, faite de jeux de lumière féériques, de pixels et de sons qui accompagnent les visuels, nous plonge immédiatement dans un état alpha propice

à la lenteur, dans une ambiance conciliante où les pensées ont libre cours. Rist toutefois n'aspire pas à une autosuffisance rêveuse, mais à la séduction d'un état de conscience dans lequel les points d'identification dans le micro et le macro-monde métaphorique de son art doivent être remis en question. De la même manière, Camille Henrot s'est penchée sur la condition humaine dans son exposition *Sweet Days of Discipline* à la Lokremise de Saint-Gall, en 2023. Le point de départ de cette exposition est le roman *I beati anni del castigo*, de Fleur Jaeggy, qui traite de l'empreinte laissée par l'éducation et des conséquences qui en découlent sur l'individu. Pour la mise en place de ces thématiques difficiles, tant Camille Henrot que Pipilotti Rist privilégient une attitude que l'on pourrait qualifier — une fois encore — de *sprezzatura*. À notre monde abîmé, elles opposent une image sensible de notre espèce.

ARICI

Pour résumer : l'œuvre d'art totale est le symbole de l'expérience visuelle, la *sprezzatura* est une attitude qui privilégie l'action et la *commedia dell'arte* constitue une analogie de la fonction de l'art. L'expérience sensorielle est incontournable. Chez toi, transmission et perception esthétique vont de pair — une prémisse qu'on pourrait ériger en théorie, bien que, précisément, il ne s'agisse pas de théorie au sens le plus strict du terme. Ton approche se caractérise par une affinité avec l'humanisme de la Renaissance, en ne perdant jamais de vue le moment présent.

## JACQUELINE BURCKHARDT

Jacqueline Burckhardt est née en 1947 à Bâle. Après une formation de restauratrice à l'Istituto Centrale del Restauro à Rome, elle obtient une licence en histoire de l'art à l'université de Zurich puis publie en 1994 sa thèse de doctorat: *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike* (Giulio Romano, metteur en scène d'une Antiquité revivifiée). Elle est coéditrice et rédactrice de la revue d'art *Parkett* de 1984 à 2017, préside la Commission fédérale d'art de 1998 à 2006, enseigne à l'Académie d'architecture de Mendrisio de 2004 à 2008, assume la charge de curatrice du volet artistique *in situ* du Campus Novartis à Bâle de 2005 à 2015 et dirige la Sommerakademie im Zentrum Paul Klee de 2008 à 2016. Aujourd'hui, elle signe des critiques d'art et organise occasionnellement des expositions. Choix de publications: *Jacqueline Burckhardt. La mia commedia dell'arte* (éd. Theres Abbt et Mirjam Fischer, Edition Patrick Frey, 2022, édition allemande, épuisé); *Jacqueline Burckhardt. My Commedia dell'Arte* (ed. Theres Abbt et Mirjam Fischer, Edition Patrick Frey, 2024, édition anglaise).

## LAURA ARICI

Laura Arici, née en 1955 à Soleure, a été membre de la Commission fédérale d'art de 2017 à 2021. Elle est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et a enseigné la théorie à la Haute école d'art de Zurich, au sein du département des beaux-arts, aussi bien en bachelor qu'en master. Elle a longtemps collaboré aux pages culturelles de la *Neue Zürcher Zeitung NZZ*, a écrit pour plusieurs revues d'art et catalogues d'exposition et a occupé divers postes d'enseignement, notamment à l'Université de Zurich ainsi qu'à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne.

## Sprezzatura!

# Jacqueline Burckhardt in Conversation with Laura Arici

Jacqueline Burckhardt is charismatic and hard to pin down. Above all, she eludes one-dimensional classification. She has many talents: she is a restorer, art historian, curator, writer, editor, organizer and more. Everything she has ever done in her life, all her activities are an amalgam of her passion for art. The unity of art and life is an ineluctable given. Her biography is inseparable from her work as a mediator. Art has determined her life and always will. I suspect that she cannot help talking about art, thinking about it, writing about it, developing ideas for the Sommerakademie and supporting artists engaged in major projects. Her friendships are and always have been art friendships.

LAURA ARICI

You told me that when you started out, you had no concrete professional plans; people and places were seminal, inspired you, and one thing led to another. I'm thinking of your early training as a restorer at the Istituto Centrale del Restauro in Rome, which formed the basis of everything that followed. Or, as you put it yourself, Rome was 360 degrees of art, 24 hours a day. This culture of visual experience paired with the experience of an elite school, this interplay of many different aspects formed the basis of your later commitment to the mediation of art. Looking at what you have accomplished reveals that for you, education is linked with the sensual experience of knowledge. When I think about your approach to mediating art, the term *Gesamtkunstwerk* instantly comes to mind. The idea of a total work of art reverberates in all of your activities and also applies to the artists with whom you have worked, like Robert Wilson, Pipilotti Rist, Laurie Anderson, Camille Henrot or Sigmar Polke. Where does this affinity to the *Gesamtkunstwerk* come from?

JACQUELINE BURCKHARDT My interest in the *Gesamtkunstwerk* emerged in the course of restoring wall paintings. As long as they have not been overpainted, removed or destroyed, they remain tied to their location and play a fixed role in the architecture and in the function of all the elements that define the building. It was while working on the Byzantine wall paintings in the tufa caves in Turkey that I discovered how complex and interdisciplinary the challenge of restoration is. For instance, input from geologists was necessary to make decisions regarding conservation. I experienced how connected everything is, literally and physically. When you're standing on scaffolding, you see only a section of the painting

and, unlike restoring a canvas on an easel, you can't step back and take a look at the whole from a distance. So it is crucial to develop the skill of imagining the whole in your mind. The unity of the whole has to be preserved, and you have to establish a balance between sections that are in various states of disrepair. I'm interested in situations where every element, even the tiniest, has a function within the whole. It's about the relationship between micro and macro.

ARICI

That ties in with the concept of the *Gesamtkunstwerk*, in the sense that detail doesn't stand alone, but is defined by its relationship within the overarching whole. Before going into this approach as it relates to your activities as a mediator, I'd like to address the philosophy on which it is based. Your guiding principle is not a theory of art but rather the concept of *sprezzatura*. It embodies your attitude toward art and the culture of mediation.

BURCKHARDT

*Sprezzatura* is a wonderful term, a neologism coined by the humanist Baldassare Castiglione, in his *Libro del Cortegiano* (The Book of the Courtier). It was published in 1528 and became a bestseller at the time. Taking his cue from the art of conversation fostered in antiquity, he penned fictional conversations at the highly cultivated court of the Montefeltro in Urbino. Men and women participated; their intellectual equivalence was a given for Castiglione. The lively exchange of opinion evoked the ideal image of the humanist as defined by *sprezzatura*. Raphael's portrait of Castiglione in the Louvre is an exquisite image of friendship and also *sprezzatura* incarnate. The term is often translated as nonchalance; it describes a kind of serenity, an appearance of effortlessness and charm achieved through great discipline, practice and knowledge. The Renaissance courtier must have a humanist education and possess many skills: seduction, fencing, dancing, making music and riding, the latter of particular significance to avoid becoming an instant casualty in battle. Breaking the rules is acceptable as long as it furthers the formation of perception. Mutual respect is crucial and, above all, one must never be boring. The concept of *sprezzatura* is not cut and dried; it is not like court etiquette that is unquestioningly obeyed. Life, the way one relates to people and things, must always be revisited and reevaluated. In contemporary terms, I think *sprezzatura* is extremely urgent because it also implies a vein of optimism that underlies daily life.

ARICI

Let's stay in the *Cinquecento*, specifically the art form of the *commedia dell'arte*. How did you come up with the title

*My Commedia dell'Arte* for your monograph and what does your *commedia* look like?

BURCKHARDT The title was pure chance, the result of an impromptu situation. Originally, the book was to be published in Vienna and the editor wanted pure high German with absolutely no trace of Swiss German and no foreign words. But that's not my world and Patrick Frey, whose publishing house ended up producing the book, was well acquainted with my love of *italianità* and suggested that I might think of an Italian title. For some reason, *commedia dell'arte* instantly came to mind. When I told Laurie Anderson about it, she said it should be more personal and that's how we ended up with *My Commedia dell'Arte*. Only gradually did I realize how fitting the title is and how rich in metaphor. The actors of the *commedia* wear masks and works of art are essentially masks through which artists express themselves. Works of art mediate between individuals and this complex, ultimately undefinable phenomenon that we call art, which gives physical shape to perception, thoughts, visions and emotions.

ARICI The *commedia* is also a form of entertainment, but what kind of entertainment?

BURCKHARDT Figures like Arlecchino, Pulcinella, Pagliaccio, Colombina and Pantalone represent clearly defined characters. Actors often play only one figure throughout their careers and improvise depending on the situation, entertaining the audience by drawing attention to human foibles. They performed both at court and on the street, for rich and poor, portraying the world as a great comedy. Over time, the *commedia dell'arte* has inspired such disparate writers and directors as Shakespeare, Giorgio Strehler, Robert Wilson and Barbara Frey. In a sense, the title of my book also echoes the spirit of *sprezzatura* because I want to draw attention to what really matters to me without being too serious.

ARICI Let's move from the world stage to the stage of *Parkett*. Actually, *Parkett* is the German word for orchestra stalls in a theater and you certainly occupied the best seats! Your journal was a success story par excellence. *Parkett* – you were one of the founders and editors – started out with the mission of building a bridge between American and European art. Postmodernism was defining new codes in those days that were applied both in Europe and the United States. *Parkett* brilliantly caught the spirit

of the times, engaging with the current art scene and committing contributors from a diversity of disciplines to write about the new art. The journal dispensed with *ex cathedra* art criticism, dictated by a canon of arguments and theories, instead reflecting on art in a fashion that might be described as phenomenological. But how did *Parkett* come about? And what criteria motivated your selection of artists and writers?

BURCKHARDT We were driven by curiosity, acted on our own inclinations and started with the people we knew. We traveled a lot and did a tremendous amount of looking, visiting artists' studios, exhibitions, artist-run spaces and museums. We tracked down artists and writers whose interests and concerns seemed relevant to us; we benefited from the advice of competent people and built up a network. *Parkett's* mission as a transatlantic bridge also meant publishing the magazine in German and English and having offices in Zurich and New York. We always worked directly with the artists, discussed which writers would contribute to their so-called Collaborations. Artists in turn designed special editions for us, which we produced and sold.

ARICI The success of the publication is not least indebted to its singular transmission of art. The magazine is elegant; it has a sophisticated simplicity and featured sections with such titles as "Balkon," "Les infos du Paradis" and "Garderobe." All theatrical terms. *Parkett* gradually became an influential player in establishing a new canon of contemporary art. Would Jeff Koons's career have taken off so rapidly without *Parkett*? When did you realize that your choice of artists impacted their careers?

BURCKHARDT We put a great deal of thought into the selection of artists and writers and saw ourselves as a *kunsthalle* on paper. In 1989 we juxtaposed the American Jeff Koons and his slick aesthetics with the brilliant German provocateur Martin Kippenberger. The confrontation between the two archetypical artists of their respective nations sparked the beginning of their friendship. No catalogue had yet been published about Koons, so *Parkett* contained primary sources – and not only about him. Our journal was not just a platform to present artists, it was also a forum of intercultural dialogue, of encounter between creative minds from different countries.

ARICI

Breaking down the distinction between high and low was a hallmark of art in those days when everyday life, consumerism, banalities began to figure as motifs and themes. This mixture of high and low is often found in the work of the artists introduced by *Parkett*. Fusing art with the everyday is inevitably problematic as themes become banalized or depleted.

BURCKHARDT

To my mind every good work of art unites high and low culture. That is why masterpieces enjoy great popularity even if it takes years for them to be recognized as such. Art encompasses untold forms of expression from profoundly demanding to childlike and playful. Once again, *sprezzatura* comes into play because even the greatest banalities find appreciation. The problem lies not in the work of art itself but in the way in which banality is conveyed. There is emotionless, unadorned interpretation, so-called terrible simplification, which underestimates readers but there is also the purple prose of theory-heavy texts that nobody understands. In *Parkett*, we published a broad variety of text types from easily accessible to those that require specialized knowledge, but we always avoided anything unnecessarily complicated.

ARICI

Why has the culture of differentiated mediation been lost? We have so many students of art history, and every university of art university trains people in the field of mediation. A lack of linguistic competence?

BURCKHARDT

Maybe it's a matter of relating to the work of art, or rather not relating to it, not enough curiosity or delight in knowledge. To capture the energy of a work you have to extend the antennae of your perception with all of your senses and all of your intellect. Works of art are animate. Artists know that perfectly well and so do restorers. They do not feel like pathologists working on dead bodies. If you are touched by art, your communication of it can certainly show emotion. I don't mean the intrusive, kitschy "do you feel it" kind of approach. Knowledge of facts, cultural context and theory is important. That's also why the selection and staging of works in exhibitions is so important. As a curator you want to create a flow of energy or even an illuminating, productive disharmony. Lining up works of art one after the other, without appreciation or sensitivity, is comparable to a dinner party with an uninspired seating plan.

ARICI

I want to talk about education again, about the knowledge of context and connections or, as you put it, standing on the scaffolding, seeing only the details, and yet still being acutely aware of the whole. That is more and more difficult in our age of globalization. The canon of knowledge has crumbled. Visual experience and cultural factors have lost their leverage.

BURCKHARDT

Globalization certainly has made the appreciation of art more complicated and also contributed to sealing the end of *Parkett*. It was no longer possible to concentrate only on the West. Obviously, we already addressed the art of Eastern Europe in 1989 and introduced a few artists from Asia. But it's equally obvious that it is easier to be active in a context in which the language, religion, history, politics and literature mean something to you, in which you understand the cultural codes. How can we speak competently about art and cultures with which we are not familiar, where we are unable to assess the weight of what we hear or are tripped up by clichés or worried about whether our presentations are politically correct?

ARICI

That's the key issue. Knowledge of the art in your own country. You presided over the Swiss Federal Art Commission for several years during which time the Commission established the Prix Meret Oppenheim. Now that you are finally a well-deserved recipient of this prize yourself, it is of course difficult for you to talk about it. Even so, I want to ask you how it came about.

BURCKHARDT

Up until 2001, the Commission supported only young artists, architects and mediators. Since then, people over forty have also received recognition, especially those who have shaped cultural life far beyond the borders of our country. In addition, given the interest in drawing attention to the impact of women practitioners, it made sense to name the prize in honor of Meret Oppenheim. She followed her own often rocky road with passionate courage. She has become an international figure of identification thanks to her resilience, the broad spectrum of her art and the poignancy of her writings and poems.

ARICI

*Parkett* communicated art for a continuous 33 years. At the same time, you were involved in fostering, designing and curating other projects as well: site-specific art for

the Novartis Campus in Basel, Sigmar Polke's windows for the Grossmünster in Zurich and the Sommerakademie im Zentrum Paul Klee in Bern. Your task was different in each case, demonstrating the wide range of your activities. I would like to look more closely at two of them: Novartis and the Sommerakademie. For the Novartis Campus, you designed and implemented an iconographic program.

BURCKHARDT

The premises of the former Sandoz factory on the Rhine were converted into the Novartis Campus, which accommodates research facilities and the company headquarters. We conducted interdisciplinary workshops to work out an overall concept that would incorporate the latest findings and interweave innovation, history and nature. The Italian architect and city planner Vittorio Magnago Lampugnani designed the master plan. Seventeen renowned architects, most of them recipients of the Pritzker Prize, were commissioned for the new buildings. Landscape architect Günter Vogt laid out a new park, a fantasy landscape of the Rhine from its source in the mountains to the sea with the real Rhine representing the "ocean." As successor to Harald Szeemann, I curated the site-specific art on the campus for ten years, inviting artists to reflect on the characteristics of their respective locations with surprising and multifaceted results. Two examples: in the small park in front of Frank Gehry's sculptural building of complex organic shapes, it didn't seem fitting to introduce another striking visual stimulus. So Laurie Anderson devised a sound installation that fills the surroundings with subtle, suggestive acoustic effects. She concealed loudspeakers in birds' nests in the trees or had them discreetly suspended from the branches as leaves. The second is Peter Regli's *Bee Opera*, a temple-like beehive out of wood, which refers to the origins of Basel's economic and industrial boom. It is a tribute to the bee, which pollinated medicinal plants and thus provided the raw material required for the pharmaceutical industry.

ARICI

The title of your dissertation reads *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike* (Director of a Revivified Antiquity). At the Novartis Campus, you assumed the role of director and captured the vibrancy of the many layers of meaning underlying an extremely complex system. One is struck by the awareness of the layers of history that lend significance to the materials and motifs of contemporary representation. Storytelling is another point of reference in your activities. Stories are vibrant,

alive, embedded in process. Is that one explanation for your early commitment to performance? For example, inviting Laurie Anderson to appear in the performance program that you curated in Zurich from 1979 to 1982?

BURCKHARDT

Performance art fascinated me; it had such an unusual and surprising expressive potential that I did not find in theater, concerts or ballet at the time. Jean-Christophe Ammann, the director of Kunsthalle Basel, and Adelina von Fürstenberg, director of the Centre d'Art Contemporain Genève both presented performances. I didn't miss a single one. I first saw one of Laurie Anderson's multimedia performances in 1980 at the Biennale in Venice. I was so utterly enthralled that I invited her to Kunsthaus Zürich three times in a row. She describes herself as a storyteller, one of the oldest of all art forms. Her words, music and images conjure the atmosphere of a campfire in days of old, and she captivates her audience with her poetic, profound, critical, humorous and indeed magical revelations of the world around us. I also share with her my experience of the sky. I lived in Sweden as a child and discovered the universe of star-studded skies because, in winter, I wasn't in bed yet when night fell in the early afternoon. Where Laurie grew up in Illinois, the landscape was completely flat with a horizon so low that she had the feeling she was walking in the sky because it touched the soles of her feet. Her experience of the sky became an important, often dominant factor in her performances and drawings. For two years, she was the first and only artist in residence at NASA; she had mixed feelings about her experiences there, which took shape in her performance *The End of the Moon*.

ARICI

As the director of the Sommerakademie im Zentrum Paul Klee in Bern, you redefined the conventional format of a Sommerakademie. How did this academy function?

BURCKHARDT

In 2006, the Kantonbank of Bern allocated funds to support a Sommerakademie that would last ten days a year for a period of ten years. The bank gave me and my team *carte blanche*. For each Sommerakademie we invited a curator to propose a theme as well as suitable lecturers, followed by a complex process to select 12 international fellows under the age of 35 from some 180 applications submitted every year. Rather than requiring a tangible product at the end of each academy, we were more interested in taking advantage of the rare opportunity to engage in conversation and explore fundamental issues. The fellows presented their work to each other within the

context of the given theme and discussed it from various angles. The conversations took place in the intimate framework of the group, but there were also public presentations with the lecturers. Most of the academies did not take place in the Zentrum itself but rather at a location appropriate to the theme. As a model for the Sommerakademie, I envisioned the groves of Academe in ancient Athens, where people would stroll about philosophizing. For instance, we organized one of the academies in Bern's botanical gardens. To me, the program meant accentuating the creative person – in our case Paul Klee as a model – more so than the institution Zentrum Paul Klee.

ARICI The academy is closely related to the idea of education.

BURCKHARDT Unfortunately, training takes precedence over education in Switzerland. That has to do with our cultural, political and social history. In Italy or France, it is inconceivable not to teach philosophy at high school. At the Sommerakademie, I found that candidates from abroad were better educated and more highly motivated than Swiss candidates. That is reflected in mediation as well; here, contemporary and historical studies are often treated separately as if works of art had an expiration date, or as if history prior to modernism were of interest only to conservatives.

ARICI That means people don't have any role models or figures of inspiration. Who were they in your case?

BURCKHARDT I can't nor do I want to develop entirely on my own. Models are indispensable for me. Some I know personally, others from literature or film; some are still alive, others are historical figures. I often feel very close to them, but then again they feel inspiringly transcendent because of their extraordinary talents. Meret Oppenheim is a role model for me and I would also like to mention Kurt W. Forster, a contemporary *uomo universale*, a scholar in the fields of art and architecture, the founding director of the Getty Research Center and a rarity among intellectuals because he was not only a beacon in the humanities, but also an excellent cook, driver and dancer.

ARICI I note from our conversation so far that you usually work in a team with like-minded people. That makes it harder to pin you down. I think teamwork as a model of mediation has acquired considerable traction today. In the 1980s and '90s and well into the current century, mono-

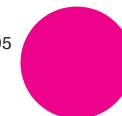
mania was the prevailing trend: single, heroic mediators of art, mostly men, but rarely team players.

BURCKHARDT Teamwork is something I learned while restoring. You depend on each other. Everyone has skills that contribute to the whole and responsibility is shared. Anyone who works on a Piero della Francesca, Edvard Munch or Maria Lassnig cannot act like an egomaniac or a soloist, competing with the author. That would damage the original, it would leave behind physical and aesthetic traces. In contrast, written or spoken critique of any kind can do no actual damage to the work itself.

ARICI Your interest in art and artists is unwavering. You see so much and are still enthusiastic about new things that you discover, for example, Pipilotti Rist and representatives of the younger generation like Camille Henrot.

BURCKHARDT Pipilotti Rist says that her *Pixelwald* is based on the idea of a monitor exploding in space. Immersed in the meditative forest of the magical light show of pixels and the accompanying sounds, you instantly find yourself in an accelerated alpha state and in a reconciliatory mood where you can give your thoughts free rein. Significantly, Rist does not aspire to a mood of dreamy self-sufficiency, but rather seduces us into a state of consciousness where we are encouraged to question the points of identification in the metaphorical micro and macro worlds of her art. Camille Henrot took a similar approach to humankind and its conditions in her exhibition *Sweet Days of Discipline* at the Lokremise in St. Gallen in 2023. Her point of departure was Fleur Jaeggy's book with the same title about the impact of education and its consequences. Both Camille Henrot and Pipilotti Rist address thorny issues with an attitude that may be described as *sprezzatura*. They want to counter a damaged world with a humane image of our species.

ARICI Let us summarize. A *Gesamtkunstwerk* symbolizes visual experience, *sprezzatura* is an attitude that describes action and *commedia dell'arte* is an analogy for the function of art. Sensual experience is binding. Mediation for you is always aesthetic perception. One could define these premises as theoretical, but they are not theoretical in the narrow sense of the word. This approach manifests your affinity to the humanism of the Renaissance, but always with an eye to the present.

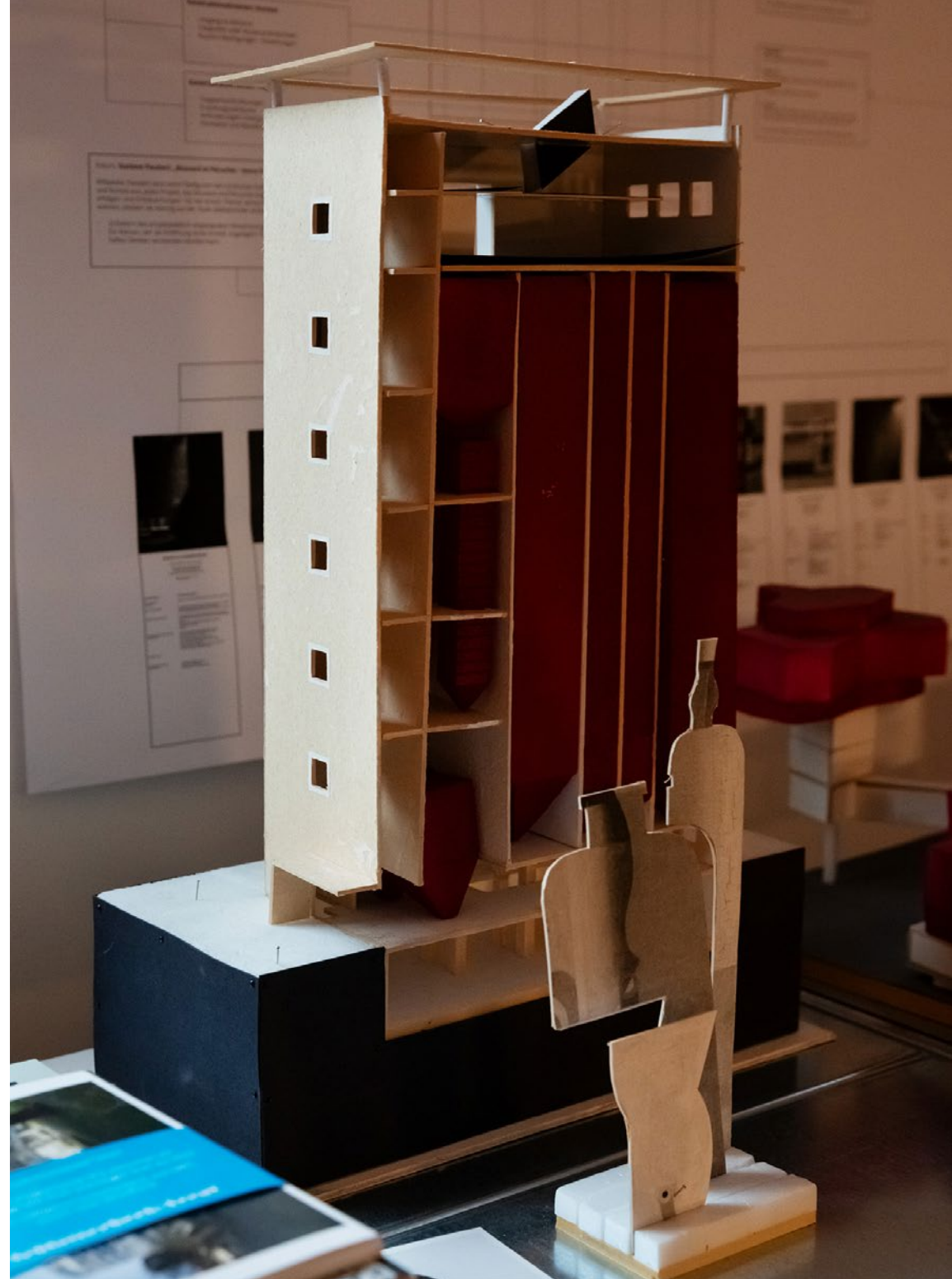


## JACQUELINE BURCKHARDT

Jacqueline Burckhardt was born in Basel in 1947. After training as a restorer at the Istituto Centrale del Restauro in Rome, she studied art history at the University of Zurich and published her dissertation in 1994: *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike* (Director of a Revivified Antiquity). She was copublisher and coeditor of the art journal *Parkett* from 1984 to 2017, presided over the Swiss Federal Art Commission from 1998 to 2006, taught at the Accademia di architettura di Mendrisio from 2004 to 2008, curated site-specific art at the Novartis Campus in Basel from 2005 to 2015 and directed the Sommerakademie im Zentrum Paul Klee for eight years, from 2008 to 2016. She currently writes art criticism and occasionally curates exhibitions. Her most recent publication is *Jacqueline Burckhardt. My Commedia dell'Arte* (eds. Theres Abbt and Mirjam Fischer, Edition Patrick Frey, 2024). The German original, published in 2022, is out of print.

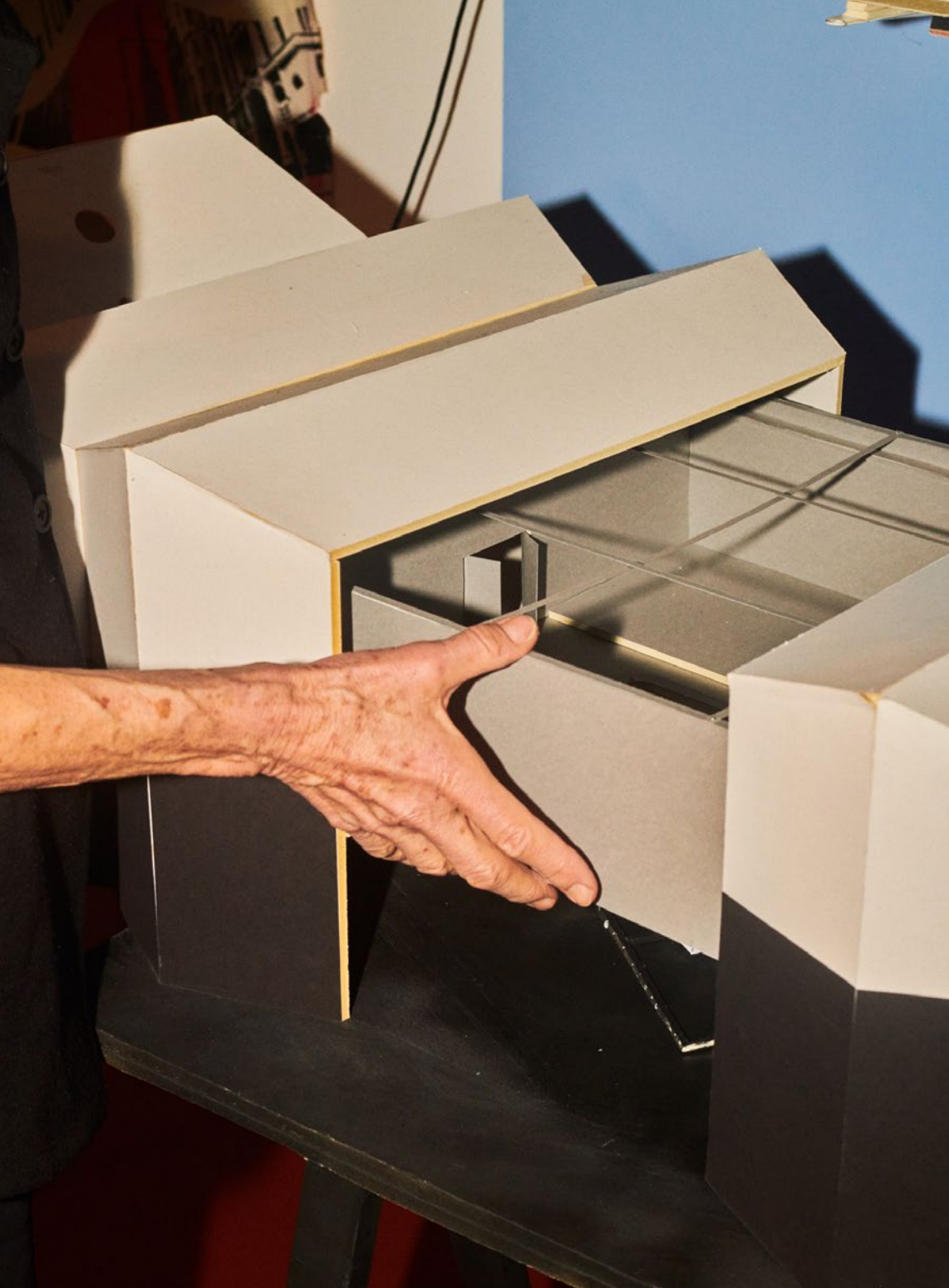
## LAURA ARICI

Laura Arici, born in Solothurn in 1955, was a member of the Swiss Federal Art Commission from 2017 to 2021. She has a doctorate in art history and teaches art theory in the Department of Fine Arts at the Zurich University of the Arts, both for bachelor's and master's students. For many years she was on the staff of the arts section of the *Neue Zürcher Zeitung NZZ*, has written widely for art journals and catalogues and has been a lecturer at several institutions, including the University of Zurich and the Academy of Fine Arts Vienna.



















**Marianne  
Burkhalter  
&  
Christian  
Sumi**

«List hat uns immer wieder weitergebracht»

Marianne Burkhalter  
und Christian Sumi  
im Gespräch mit  
Nik Bärtsch und Luca Burkhalter

Marianne Burkhalter und Christian Sumi erlangten als Architekturbüro Burkhalter Sumi einen internationalen Ruf durch den innovativen Umgang mit neuen Technologien im Holzbau. Hinzu kommt die unverwechselbare Verwendung polychromer Farben. Ein weiteres zentrales Thema ist der Umgang mit Bauten und Arealen im Bestand.

Unabdingbar für ihre Arbeit ist das kulturelle Umfeld. Sie haben deshalb als eine Art Experiment zwei Musiker zu einer «schnellen Runde», einer Triggerrunde, in ihr Atelier im Soussol eines ehemaligen Bürohauses in der Nähe des Römerhofs in Zürich eingeladen. Die vier Teilnehmenden vertreten drei Generationen. Grundlage bilden 15 Keywords an der Schnittstelle zwischen Musik und Architektur. Am Tisch sitzen neben den beiden Architekten die Musiker Nik Bärtsch und Luca Burkhalter.

2011 hat Marianne Burkhalter Nik Bärtsch zu einem Konzert an die Accademia di architettura AAM nach Mendrisio geholt. Der extra für dieses Konzert angeschaffte schwarze Flügel ist seither fester Bestand der Schule. Mit ihrem gemeinsamen Sohn Luca Burkhalter ergaben sich seit der Architekturbiennale 2014 verschiedene Kollaborationen.

MODELL

MARIANNE BURKHALTER «Modelle denken» hat in unserer Arbeit mit gezielter Abstraktion zu tun, das heisst mit bewusstem Weglassen von Details und Konstruktion – eine für uns zentrale Denkart im Entwurfsprozess. Der Fokus der Arbeit mit Modellen liegt auf den Proportionen, dem sinnlichen Ausdruck eines Volumens. Die farbigen Kartonkörper werden immer wieder überarbeitet, überklebt, zerschnitten und übermalt, bis sie uns in ihrer physischen Form gefallen. Ihre zufällig gewählten Farben bringen ein Eigenleben, kreieren einen eigenen Charakter. Die Modelle sind keine Vorwegnahme der gebauten Realität, eher ein Projekt im Projekt. Ein Teil unserer Lieblingsmodelle der letzten 35 Jahre hat nun im Archiv des gta der ETH ihre letzte Ehrung gefunden. Das freut mich sehr.

CHRISTIAN SUMI Spannend sind auch digitale Modelle: Sogenannte *point clouds* basieren auf punktuellen Scans des realen Raumes und bilden sie in der digitalen Welt wieder ab. Ein solches 3D-Modell einer Landschaft kann transparent gerendert werden, wodurch sich völlig neue Sichten ergeben. Dieser Technologie bedient sich auch unsere Arbeit *Landscape Myths Technology – The Unexpected View* (2014) über den Gotthardraum als Ver-

kehrlandschaft, die wir zusammen mit dem Lehrstuhl Christophe Girot und seinem Lab LVML an der 14. Architekturbiennale in Venedig gezeigt haben. Der Sound stammt von Luca Burkhalter.

LUCA BURKHALTER In der Popmusik ist das Modell das Demo. Sobald man einen Song schreibt, die wichtigsten musikalischen Elemente zusammen in eine Aufnahme vereint, entsteht das erste Modell eines Songs, die Demoproduktion. Diese erste Konstruktion, eine Rohfassung, bildet die Basis einer experimentellen und suchenden, oft intuitiven Weiterentwicklung zum Endprodukt des Songs. Entscheidungen zu Stilistik, Färbung und Arrangement führen oft immer wieder zurück auf dieses erste Demo – auf das erste Modell.

NIK BÄRTSCH Für mich ist das Klavier das «Modellinstrument». Ravel hat gesagt: «Instrumentieren immer am Klavier», weil so ein dreidimensionales Modell entsteht, was wiederum die Wirklichkeit im Orchester abbilden kann. Ich spüre bei der Arbeit am Klavier auf einer physischen, sinnlichen Ebene sofort und direkt, ob eine Idee funktioniert. Die Arbeit mit Modellen von musikalischen Stücken, aber auch von unseren Performances und visuellen Inszenierungen können neue Sichtweisen zeigen, die einem in zu realitätsnahen Herangehensweisen entgehen können.

## ÜBERLISTEN

MB Überlisten hat für mich viel mit Erfahrung und Kenntnis der Dinge, unserer Arbeitsumgebung zu tun. Ich kann mich nicht überlisten, wenn ich nicht im Inneren überzeugt bin, dass es vielleicht riskant ist, die Erfahrung uns und das Projekt aber weiterbringt. Gleichsam merke ich, wie mit steigender Erfahrung die Attraktion, der Hang zum Risiko, zum «Überlisten» der Ideen und seiner selbst, immer grösser wird. Ein aufregendes Gefühl. Die legendäre rote Rampe im Hotel Zürichberg (1995) ist ein sinnbildliches Beispiel dafür. Wer würde heute ein Hotel bauen, wo die Zimmer je auf verschiedenen Höhen sind? Bei einer solchen Entscheidung gehört auch Risiko und Selbstüberlistung dazu, auch von der Bauherrschaft.

NB In den japanischen Künsten entsteht durch das jahrzehntelange Erlernen eines Handwerks und das Sammeln von Erfahrung eine automatische Selbstüberlistung, in der du über dich hinauswächst, du dich selber transzendierst. Indem du mit der Zeit vergisst, was du alles kannst.

Oder anders gesagt, du überlistest dich, weil so viel Erfahrung dir erlaubt, wieder neugieriger zu sein.

CS Überlisten bedeutet für mich, Widerstände, Schwierigkeiten, Problemstellungen – etwa eines Wettbewerbs – zu hinterfragen, «sie auf den Kopf zu stellen». Unsere Erfahrung ist: Mit der Veränderung einiger Parameter ergeben sich immer wieder neue Möglichkeiten. Zum Beispiel so geschehen beim Wettbewerb der Seniorenresidenz in Muri (2006). Anstelle einer oberirdischen Verbindung der beiden Baukörper haben wir eine unterirdische Verbindung vorgeschlagen, um den Aussenraum nicht zu zerteilen. In der ersten Runde der Jurierung wurde unser Projekt rausgeworfen, dann wieder in die Jurierung reingenommen und schliesslich zum 1. Platz prämiert – und später auch realisiert. Hier hat uns die List, wie so oft in unserer Karriere, weitergebracht.

LB Da ich viel im Bandkontext oder im direkten Austausch mit anderen Künstler\*innen kreierte, ist das soziale, kreative Überlisten des Umfelds ein wichtiges Tool. Im Entstehungsprozess, beim Jammen neue Impulse zu setzen, also unerwartete Melodien zu spielen oder speziell gefärbte Akkorde zu greifen – das führt zum Ausbruch aus der kreativen *safe zone*. Wir überlisten uns bestenfalls gegenseitig und gemeinsam.

## PRÄGNANZ

CS Prägnanz in der Architektur heisst einprägsam sein und hat unmittelbare Wirkung, möglichst ohne «semantische Ablenkungen». Unser Projekt einer privat initiierten in Göschenen, Uri (2023), als Raum und Körper für eine Kunstinstallation von Hans Op de Beeck und Subodh Gupta, ist ein Faltwerk aus Beton mit vielen Zacken – in Schnitt und Grundriss identisch –, welches sich in der rauen Landschaft verkeilt. Dieser Bau ist prägnant. Einprägsam ist auch «the big suit» von David Byrne, dem Sänger der Postpunkband Talking Heads. Der «zu grosse Anzug» verzerrt den Körper des sich bewegenden Künstlers. Der Sänger wird zur Kunstfigur, prägt sich beim Publikum ein und machte den Film *Stop Making Sense* (1984) zum Kultfilm jener Zeit.

NB Ich habe eine Aussage des Komponisten Morton Feldman im Kopf: «Bedingungslos klar sein.» Das heisst, das Material, die Oberfläche

im Bezug zur Idee immer total zu klären. Unkompliziert sein, auch wenn es vielleicht eine Komplexität gibt unter der Oberfläche. Das kreierte Prägung.

LB In der Popmusik zeigt sich die Prägung im Hook. Er ist der «Haken» jedes Songs, der musikalische Teil, an den man sich immer wieder erinnert. Zum Beispiel ein Piano-Intro eines Coldplay-Songs oder auch eine Textpassage wie «I walked the line». Einen solchen Hook zu schreiben, ist nicht ganz einfach. Oft passiert etwas im Hintergrund einer Produktion oder beim Songwriting, sodass der Hook einfach, elegant und zugänglich daherkommt, der Song also prägnant ist.

NB In der Popwelt ist es ganz klar, dass der Inhalt bis zur totalen Klarheit vereinfacht werden muss, immer im Sinne einer Prägung, einem Charakter und einer klaren Idee, die so an sich zu überzeugen vermag. Ich habe da viel gelernt von der Popmusik, auch als Komponist.

MB Ich spüre einen emotionalen Moment in der Musik, gerade in deiner Nik, in welchem sich innere Bilder formieren und man Glück empfinden kann. Das passiert mir auch in der Architektur. Ich frage mich, ob die Prägung mit der inneren Wahrnehmung eines Moments zu tun hat? In der Architektur ist die Prägung die Form und Gestalt eines Gebäudes und schliesslich seine Schönheit. In unserer Stadt erfüllt der Prime Tower von Gigo/Guyer dieses Merkmal. Durch die Reduktion seiner Architektur ist er quartierübergreifend zu einem prägenden Symbol der Stadt Zürich geworden.

## SELBSTBILD

MB Meine frühen Erfahrungen als Architektin in den siebziger Jahren waren gekoppelt mit einer geringen Präsenz von Frauen. Ich sass allein am Tisch und habe einfach hart gearbeitet. Mein grösster Stolz war die Geburt unseres Sohnes Luca. Zu wissen, dass beide Leben, Beruf und Familie, nebeneinander möglich sind, hat mich in meinem Selbstbild radikalisiert. Später, in der Zeit des Kampfes für die Frauenrechte, des Infragestellens der gesellschaftlichen Normen, sind wir plötzlich zu einer wahrnehmbaren Gruppe von Berufsfrauen geworden. Ich habe mich furchtlos reingeworfen. Unbewusst ist es mir wichtig, jungen Architektinnen ein Vorbild zu sein, so wie es für mich Lina Bo Bardi war, radikal, mit ihren wunderbaren Projekten sozial engagiert. Ich merke auch, ich bin unersättlich in der Suche nach Neuem, das wird sich nie verändern.

NB Ja! Trotz oder gerade weil man so viel Erfahrung hat, ist es wichtig, die Neugier, oder wie man in der Kampfkunst sagt: den *beginners mind*, nie zu verlieren, also die Begeisterungsfähigkeit und Achtsamkeit des Anfängers. Für uns ist das ganz wichtig beim Schöpfen im Studio zum Beispiel, aber auch beim Konzert. Dieser Mindset ist auch ein Tool gegen eine gelegentlich einsetzende, zerstörerische Routine der professionellen Arbeitswelt.

## DIE TEILE UND DAS GANZE

CS «Ein Ganzes aus Teilen, die ein Ganzes sind ...» ist ein Zitat von Ernst Gomringer, dem Begründer der konkreten Poesie, und meint die endlose Verkettung von Teilen, die immer wieder ein neues Ganzes bilden. Das Projekt *Grapevine* von Konrad Wachsmann (1953) besteht aus acht identischen Teilen, die im Verband als Ganzes eine Stützenstruktur, einen Weinstock bilden. Selbstgenerierend erweitert sich diese Struktur endlos in den Raum hinaus und bildet ein neues, grösseres Ganzes. Einen Ausschnitt haben wir zusammen mit Marko Pogacnik von der IUAV als Holzkonstruktion an der Biennale (2018) in Venedig realisiert.

MB In der Architektur sind die «Teile» nie allein, sie stehen immer im grösseren Kontext zur Stadt, zur Landschaft. Die Teile sind in das Ganze eingebunden. Wie die Sterne stehen die Baukörper in einer gewissen Konstellation zueinander – manchmal auch farbig. Die Farbe spielt in unserer Arbeit eine zentrale Rolle. Farbe erlaubt uns, die räumliche Wahrnehmung zwischen einem Teil und dem Ganzen zu steuern, oft auch «im letzten Moment» auf der Baustelle. Sie übernimmt die Rolle des Vermittlers, trennt die Teile oder führt sie zu einem Ganzen zusammen. Beispielhaft dafür steht die Siedlung an der Wehrenbachhalde (2002) in Zürich. Längs und quer stehende Baukörper bilden eine räumliche Komposition. Das Rot der Volumina ist komplementär zum Grün des Aussenraums, was somit wiederum zu einem Ganzen wird. Ein anderes Beispiel ist die Überbauung Sunnige Hof (2005). Die sechs locker im Grünraum eingefügten Wohnhäuser spannen den Aussenraum auf und bilden ein räumliches Ganzes.

NB Ich sehe mein Werk klar als ein Ganzes. Mir gefällt ein Begriff von Arthur Koestler, «Holon». Eine Kreation vom griechischen «on», also «seiend», und «hólos», «das Ganze». Es bedeutet, dass jedes Teil gleichzeitig Individuum und Teil eines Ganzen ist. Mich fasziniert es, wenn sich

Patterns zu einem grösseren Ganzen zusammensetzen und in verschiedenen Kontexten wieder neu gelesen werden können. Ich finde es auch spannend, bei anderen Künstler\*innen und Architekt\*innen zu schauen, welche Motive auftauchen, welche abgewandelt werden und wie sie sich auf den grossen Bogen, das Ganze auswirken.

LB Bei mir liegt der Fokus im Alltag eher bei den Teilen und immer seltener beim grossen Ganzen. Das grosse Ganze ist die Spur, die man zurücklässt, auf welche man referenziert, aber sie ist in der schnelllebigen Popwelt auch oft zu komplex, etwas schwierig zu greifen. Es gibt nur noch wenig Zeit, wenig Energie, das Ganze wahrzunehmen, sich mit dem grossen Bogen, wie du sagst Nik, auseinanderzusetzen. Viel eher muss Inhalt kleinteilig und schnell zugänglich sein. Ich finde das aber auch eine spannende, energetische Auslegung, die mich immer wieder aufs Neue anspricht. Durch die Weiterentwicklung und Auslegung von neuen Medien entsteht auch Platz für neue Formate, wie zum Beispiel den interaktiven Livestream eines Produzenten auf Twitch oder neuartige Livevideokonzerte wie *Tiny Desk* auf Youtube.

## PROPORTION

CS Von den mit dem Universum verbundenen Proportionen eines Klostergartens der Frührenaissance zur Proportion des Modulators der *Unité d'Habitation* von Le Corbusier in Marseille 1952 ist ein langer Weg. Dabei wird das Instrument der Proportionslehre gewissermassen säkularisiert. Proportionen sind letztlich ein Hilfsmittel, um einem Gebäude Ausdruck zu verschaffen.

MB In Zeiten der Inklusion gibt es immer weniger Konformität. Die Proportion des Körpers, die Normierung der Höhe eines Bauchnabels (113 cm) in der Proportionslehre von Le Corbusier, dem Modulor, ist kein Thema mehr. Im Gegenteil interessieren uns Massstabsbrüche – das harmonische Gleichgewicht der Bauteile ist entscheidend. Unsere Werkhof-Projekte, mitten im Wald, in Turbenthal (1992) und Rheinau (1994), kontrastieren die Proportionen der überdimensionierten Halle auf den Baumstämmen zu dem liegenden Gebäude. Ein bewusstes Ausspielen von Vertikalität contra Horizontalität. Hier erzeugt Proportion Spannung.

NB Die Balancefähigkeit und statische Logik eines Stücks sind in meiner Musik absolut zentral. Wenn ich ein Stück entwerfe, versuche ich ganz genau zu spüren – zum Teil auch sehr intuitiv –, wie die Gewichtung, die Proportionen zu verteilen sind. Mir ist es aber auch wichtig, in meiner Musik diese architektonische Statik als flexiblen, modularen Charakter zu verstehen. Wenn ich im Bandkontext spiele, kann ich dank sogenannten *cues* – durch Rufe in den Raum – die Proportionen der Stücke live verändern, Teile verlängern und neue Songteile abrufen.

## SINNLICHKEIT UND SINN

MB Für mich ist das Zeichnen mit den farbigen Kreiden ein sinnlicher und auch sinnstiftender, emotionaler Prozess. Ich überlagere Grundrisse und Schnitte zu einem Ganzen, bis das Projekt geboren ist. Ein ähnliches Vorgehen des Überlagerns und Verdichtens findet heute in der Stadt statt. Ich denke, dass Sinnlichkeit in der Architektur durch ein dichtes Nebeneinander erzeugt werden kann. Unsere Ausstellung in der Architekturgalerie Berlin haben wir *Sinnliche Dichte* (2014) genannt, mit der provokativen Aussage, dass Dichte auch Vertrautheit, ein Narrativ, wie man sie in der Altstadt findet, auslösen kann.

CS Sinnlichkeit und Sinn sind zwei Begriffe, die sich auf den ersten Blick widersprechen. Das Ziel unserer Architektur ist es jedoch, sie aufeinander zu beziehen. In der Bar des Dienstleistungszentrums Werd der Stadt Zürich (2006) «arbeiten» die beiden Komplementärfarben Rot und Grün gegen die räumliche Konstellation und schaffen so eine Mehrfachlesbarkeit des Raumes.

LB Ich glaube, die Popkultur lebt von der Sinnlichkeit. Der Sinn wird oft erst im persönlichen Austausch mit Kunst und Musik rekontextualisiert. Vermeintlich simple Songtexte eines Liebesliedes erwecken beim zuhörenden Menschen plötzlich neue persönliche Emotionen, mit welchen er den Song mit seinem eigenen «Sinn» auflädt, mit ihm eine sinnliche Bindung aufbaut.

NB Meine 18-jährige Tochter hat mit mir einen Test gemacht: Online wurden einem poetische Sätze angezeigt und man musste entscheiden, ob die Worte von Shakespeare oder Taylor Swift stammen. Ich lag meis-

tens daneben. Sehr viele interessante Lyrics kommen von einem aktuellen Popsong, oft eher poetisch geschrieben, eigentlich weniger im erzählenden Stil. Das hat mich fasziniert.

## PUBLIKUM

NB Ich halte nichts von der Idee eines Kreativen, der Musik schreibt um der Kunst Willen und das Kunstwerk nur für sich erfindet. Ich glaube, dass Kunst immer auf einer Kommunikation mit dem Publikum basiert. Wenn ich ein Stück schreibe, denke ich auch an Menschen, die es hören werden. Ich bin selbst ein passionierter Zuhörer und möchte als Zuhörer miteinbezogen werden in das, was passiert. Das bedeutet als Komponist: Wie setze ich die Zeichen? Wie viel bekannter, wie viel neuer Code ist im Stück drin? Wo und wie verführe ich das Publikum, wo überrasche ich es? Diese Mischungen zu erreichen, finde ich sehr spannend.

LB Das Publikum der Popmusik hat sich in den letzten zehn Jahren schnell verändert. Der Wechsel ist direkt verbunden mit der Veränderung des Musikkonsums, aber auch mit der Diversifizierung der Kanäle und der Sichtbarkeit der Künstler\*innen auf Social Media. Mehrere Zielpublika konsumieren unterschiedlich zubereiteten künstlerischen Inhalt von Künstler\*innen auf verschiedenen Plattformen. Die einen hören 15 Sekunden der neuen Single, die anderen schauen auf Youtube nur das 15-minütige Behind-the-Scenes-Video zum Album. Diese verschiedenen Layers parallel interessant zu bespielen und interaktiv zugänglich zu machen, ist ein wichtiger Teil der heutigen Popkultur. Die Popmusik hat sich schon immer parallel und im nahen Austausch mit den technischen Erneuerungen entwickelt.

CS Unser Publikum sind die Bewohner\*innen eines Hauses oder eines Quartiers. In den letzten zwei Jahren haben wir gegen 300 Wohnungen gebaut. Durch rationelles Bauen und Vorfabrikation in Holz sind die Mieten immer noch moderat und zugänglich für verschiedene gesellschaftliche Schichten, also für verschiedenes Publikum.

MB Unser Publikum muss das Gebaute akzeptieren, ob es ihm gefällt oder nicht. Dieser Herausforderung sind wir uns bewusst. Ich finde, die Architektur braucht wieder mehr Publikum. Das Feuilleton muss «Architektur» als Thema wieder fokussieren. Kritische, historisch fundierte

Texte, die das Publikum versteht und nachvollziehen kann, fördern die gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit der Architektur.

## RASTER UND NORMEN

CS Der Raster ist für uns ein Hilfsmittel. Das Normenwerk des SIA für Ingenieure ist ein beeindruckendes Werkzeug, das viele Aspekte des Bauens regelt. Werden aber die Normen zu Auflagen, verhindern sie oft mehr, als dass sie ermöglichen.

MB Der Raster ist neutral und hilft den Grundriss klar zu strukturieren und die Art der Konstruktion zu definieren. Interessant wird es, wenn wir kritisch über infinite Strukturen nachdenken. Meine Mitarbeit im Superstudio in Florenz war für mich prägend. Die radikalen, visionären Collagen der 1970er Jahre nahmen eine Realität vorweg, die mit dem Projekt *The Line*, einer 170 Kilometer langen, linearen, autofreien Bandstadt Neom in Saudi-Arabien, nun Wirklichkeit geworden ist. Eine dystopisch künstliche Anlage, die mit der verspiegelten Glasfassade schon an der Architekturbienale (2016) als Grossmodell gezeigt wurde. Die Reduktion einer Stadt auf einen Bandraster ist ein gewagtes urbanistisches Konzept. Ein Bandraster ist ein effizientes Mittel der Reduktion für alle dringenden Fragen, ein gefährliches Unterfangen, das zur Entfremdung ganzer Gesellschaften führen könnte.

LB Dank dem digitalen Raster, der Synchronisation von Studio und Song, durch das Aufnehmen und Layern von Spuren innerhalb einer fixierten Geschwindigkeit, hat sich die Musikproduktion grundsätzlich verändert. Durch die technischen Möglichkeiten eines Rasters, eines Grids, kann mehr Präzision geschaffen werden, welche natürlich auch als «entfremdend» oder «nicht menschlich» gewertet werden kann. Menschliche, nicht 100 Prozent präzise Aufnahmen können quantisiert, auf den Raster geschoben, «richtig gemacht» werden. Andererseits verdankt eine Produktion mit Tausenden Samples und Hunderten parallel laufenden Spuren seine Existenz und Wirkung dem über allem liegenden Raster, in dessen Kontext die Musik sich setzen kann. Dies ist der Fall bei einer Skrillex-Produktion.

NB Ich stehe oft vor der Herausforderung, zu wenig Raster und Normen in meinem kreativen Schaffen zu haben, also völlige Freiheit. Zum Glück natürlich, einerseits. Strawinsky sagt aber: «Durch Einschränk-

kung entsteht viel Freiheit.» Natürlich auch durch selbstgewählte Freiheit. Ziel ist es, ein paar wenige Motive, Spielregeln zu definieren, mit denen ich kohärent arbeite. Das macht mir am meisten Spass. Ich mag Dogmen, Normen und Regeln, um auch zu sehen, was innerhalb derer möglich ist. Aber ich mag sie nur, solange ich sie selbst wählen kann, aufgrund der Beobachtung des Materials. Es ist also ein Paradoxon, dass ich viel Freiheit brauche, aber wenn ich viel Freiheit habe, dann setze ich mir ganz klare Grenzen.

## SCHEITERN

MB Als Architekt\*innen scheitern wir ständig. Unsere Ideen und Arbeiten sind täglich Kritiken ausgesetzt, denn die Architektur wurde zum Diskussionsgut für Berater und Wohnraum-Analytiker\*innen. Aber scheitern ist für mich persönlich sehr wichtig. Mit jeder Niederlage winkt die Lust auf eine neue Herausforderung. Potente Firmen wie SpaceX leisten sich explizit das Scheitern, es ist Teil ihrer Arbeitshaltung, ihres Fortschritts. Das Beklatschen der explodierten Rakete und die nachträglich freudige Aussage «Super, wir haben etwas gelernt» inspiriert mich. *Trial and error* ist eine Mentalität, die man erlernen kann. Eigentlich ein natürlicher Prozess für jegliches künstlerische Schaffen – positives Experimentieren statt negatives Scheitern.

cs Verlorene Wettbewerbe, weil man schlicht keine Lösung gefunden hatte, gehören zu unserem Alltag. Sieht man später die Projekte der anderen Teilnehmenden, ist es dann meistens einsichtig. Schwieriger sind die zweiten Plätze. Sie sind oft radikaler und vielleicht interessanter als das Gewinnerprojekt.

## NÄCHSTE GENERATION

cs Die Veränderungen, welche sich der nächsten Generation stellen, sind primär programmatischer Art: soziales Auseinanderdriften, Dichte, Klimawandel. Wie die Architektin\*innen darauf reagieren werden, wissen wir nicht. Entscheidend ist die Frage, welche Rolle künstliche Intelligenz in der Zukunft spielen wird. Die Profession im engeren Sinn mit ihren klassischen Entwurfsmitteln wie Morphologie und Typologie, Konstruktion und Tektonik, Programm und sozialem Kontext hat sich gegenüber den gesellschaftlichen Veränderungen bisher als agil und widerstandsfähig erwiesen.

MB Seit meiner Ausbildung haben sich nicht nur die theoretischen Fragestellungen in der Architektur verändert, sondern auch die Art zu denken und zu leben. Die nächste Generation, junge Architekt\*innen auf der ganzen Welt, definiert ihre Arbeit neu. Sie suchen kollektive Formen des Zusammenlebens, begreifen die Stadt als sorgfältiges Weiterbauen von Bestehendem, suchen Potenziale und Narrative und setzen innovative Zeichen, fernab vom Grossinvestment in den Hauptstädten. Gerade deswegen haben wir Student\*innen stets animiert, vertiefte Forschung über ein Werk zu betreiben.

NB Die nächste Generation sind zum Beispiel meine drei jugendlichen Töchter. Wenn ich sehe, wie sie ihren Interessen nachgehen, Freude haben, auch kritisch sind, stimmt mich das sehr zuversichtlich. Ich glaube, sie finden, wie du Christian beschrieben hast, das Fundament vorheriger Generationen und bauen weiter. Ähnliches gilt in der Musik, sie hat auch jahrhundertalte Traditionen, alte Fundamente, die bis heute immer wieder neu bespielt und neu gedacht werden. Zum Beispiel das Konzert, welches sich parallel zu der digitalen Entwicklung immer noch sehr gut hält, ja sogar floriert.

## LEERE

NB Ich habe durch die japanische Kunst, durch deren Malerei erst verstanden, dass in der Leere sehr viel Form entsteht. Dass also mit wenigen Strichen der Leerraum sprechen kann. So versuche ich auch in meiner Musik nicht zu viel «Krempel» in Form von Noten und Melodien herumstehen zu lassen. Obwohl in meiner Musik Dramaturgie, Zug und Komplexität drin ist, braucht es sehr viel Leere, die für sich spricht. Im Idealfall – darum mag ich Zeichnen so gerne – entsteht durch ein paar Linien plötzlich eine Leere, die mehr sagt als die Striche selbst.

MB Du kennst bestimmt Jerzy Grotowsky, den Erfinder des «armen Theaters». Er sagt, seine Arbeit bräuchte kein Licht, keine Kleider, keinen Text, keine Bühne. Als Meister im «Weglassen» fasziniert mich diese Haltung. In einer ähnlichen Wahrnehmung fasziniert mich auch dein musikalisches Werk. Architektur hingegen ist immer in einen allgemeinen Kontext und in ihre Geschichte eingebunden. Wenn wir einen Raum bauen, wird er immer gefüllt, nicht leer sein. Leere in der Architektur verstehe ich eher als Intention des Weglassens von rein formalen Elementen, um eben eine gewisse Eindeutigkeit zu erlangen. Leere bedeutet im positiven Sinn Reduktion.

## HERAUSFORDERUNGEN

CS Als *embedded knowledge* (eingebettetes Wissen) entsteht auch in unserem Beruf in hoher Geschwindigkeit überall Wissen – auf der Baustelle, in den Ingenieurbüros, bei den Unternehmer\*innen. Diese Wissensakkumulierung durch praxisnahe Auseinandersetzung ist enorm effizient und speziell in der Schweiz nach wie vor von hoher Qualität.

MB Klimaprobleme und dauernd veränderndes gesellschaftliches Zusammenleben drängen uns zu fundierten Antworten. Ich glaube, wir sind an einem Punkt, wo wir unser Wissen mit neuen, auch unbequemen Ideen erweitern müssen. Wir können nicht nur Antworten suchen, sondern müssen neue Antworten erfinden und auch umsetzen. Ich bin überzeugt, kritische Offenheit und kulturelles Verständnis schützt die Gesellschaft vor Fake News. Interkulturalität, Zusammenspielen, so wie ihr Musiker das seit eh und je ausübt, kann eines der Geheimnisse der Zukunft sein. Ein Grund, warum wir uns euch nahe fühlen.

## LIMIT

LB Ans Limit zu gehen, mit den Limiten zu spielen, das war schon immer ein Kern des Pop. Aber nicht nur auf einer inhaltlichen Metaebene, sondern auch konkret in der Musikproduktion hat sich ein Audioeffektgerät, der Limiter, in den letzten Jahren zu einem sehr wichtigen, musikprägenden Tool entwickelt. Ein Gerät, das früher ganz am Ende der Aufnahmekette gebraucht wurde, um extreme dynamische Peaks und Spitzen zu tilgen, wird heute digital in mehrfacher Ausführung und in extremen Einstellungen gebraucht, um energiegeladene Pop- und Elektro-Musik zu produzieren. Gerade bei EDM (*electronic dance music*) ist der Limiter als essenzielles, kreatives und ästhetisches Tool nicht mehr wegzudenken.

CS Beim Bauen im Bestand stellt sich immer die Frage: Was kann die Bausubstanz eines Gebäudes oder einer urbanen Struktur leisten? Wo ergeben sich neue Potenziale? Wo wird sie überfordert und stösst an ihre Grenzen, an ihr Limit? Die viergeschossige Aufstockung in Form einer leichten Holzkonstruktion auf das Gebäude der Leitzentrale der SZU im Rahmen der Nachverdichtung und Umstrukturierung des Giesshübelareales (2013) in Zürich ist angemessen und generiert neuen

Wohnraum. Beim Hauptsitz von Swiss Tourismus (2019) schafft der neue, tunnelartige Eingang unter der bestehenden Randbebauung hindurch – eine Referenz an den Gotthardtunnel der NEAT – eine neue Beziehung zum ehemaligen Gebäude im Hof und wertet dieses auf.

MB Christian und ich haben uns, im Sinn unserer Interessen, nie Limiten gesetzt. Im Positiven sind wir von einem Thema zum anderen gesprungen, manchmal aus Zufall, manchmal aus unmittelbarem Interesse. So haben sich neue Themen ergeben, seien es Buchprojekte oder Ausstellungen, die uns ausserhalb der täglichen Arbeit beflügelt und stets auch einen Schritt weitergebracht haben.

## MONTAG

NB Anfang der Jahrtausendwende war der Montag ein ziemlich toter Tag. Alles war zu, die Kinos hatten einen reduzierten Eintrittspreis. Keine offenen Clubs, selten Bars. Der ideale Wochentag also, um mit der Band zu proben, sich regelmässig zu treffen und auszutauschen. Ich habe damals einen Club gemietet und jede Woche da ein Konzert gespielt – das tausendste Konzert (1000!) haben wir am Montag, 29. Januar 2024, im Exil gefeiert. Über zwei Jahrzehnte entstand aus dieser Arbeit, all den Konzerten, Workshops und dem Aufbau von Publikum und einer Community wie von selbst ein eigener Brand.

CS Deine Montagskonzerte sind neben dem strengen, modulartigen Aufbau geprägt von Unerwartetem und «künstlerischem Risiko», wie beispielsweise den schroffen rhythmischen Wechsel. Dies erinnert an Brian Eno's *Oblique Strategies* (1975 zusammen mit dem Produzenten Peter Schmidt), Produzent unter anderem von Talking Heads und Coldplay. Es ist ein Set von hundert Karten, welche die künstlerische Arbeit im Studio mit «schrägen Fragen» herausfordert und immer wieder weiterrückt, eine Erfahrung, die wir alle vier teilen.

Anmerkung: Die Keywords «Die Teile und das Ganze», «Sinnlichkeit und Sinn» stammen von Martin Steinmann. Siehe dazu u.a. Christian Sumi: *Martin Steinmann – Échanges autour de «La manière de penser l'architecture»* (in: Faces 82/2023, S. 51-57).

## BÜRO BURKHALTER SUMI

Von Marianne Burkhalter und Christian Sumi 1984 gegründet. Neben monographischen Ausstellungen in Zürich, Lausanne, Bordeaux, Wien inszenierte das Büro immer wieder thematische Beiträge: *Gottfried Semper. Architektur und Wissenschaft* (2004), *robots – from motion to emotion* (2009), beide im Museum für Gestaltung (heute ZHdK). Teilnahme an der Architekturbiennale in Venedig: *The Grapevine Structure von Konrad Wachsmann* (zs. mit Marco Pogacnik, IUAV Venedig, 2014), *The unexpected view* (zs. mit Christophe Girot, ETH Zürich, 2018). Ausserdem verschiedene Forschungsprojekte, wie beispielsweise die vertiefte Auseinandersetzung mit dem Alpenraum als Verkehrslandschaft. Publikationen (Auswahl): *Marianne Burkhalter & Christian Sumi – Die Holzbauten* (gta Verlag ETH, Zürich 1995); *Marianne Burkhalter + Christian Sumi* (Princeton Architectural Press, New York 1999); *Burkhalter Sumi. Recent work*, 2G n. 35 (Verlag Gustavo Gili, Barcelona 2000); *burkhalter sumi architects. projects 2002–2015* (Electa, documenti di architettura, Mailand 2016); *Der Gotthard. Il Gottardo. Landscape. Myths. Technology* (hrsg. M. Burkhalter, C. Sumi, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2016). 2020 Übergabe des Büros an die langjährigen Partner Yves Schihin und Urs Rinklef (heute Oxid Architektur Zürich).

## MARIANNE BURKHALTER

Geboren 1947 in Thalwil, lebt in Zürich. Ausbildung als Hochbauzeichnerin im Büro Hubacher und Issler. Mitarbeit im Superstudio Florenz (1969–1971) und Studio Works, New York und Los Angeles (1972–1977). Fachhörerin an der Princeton University USA (1971–1972). An der ETH Zürich Assistentin von Klaus Vogt (1981–1983) und Mario Campi (1984–1986). Gastprofessorin am Southern California Institute of Architecture SCI-Arc Los Angeles (1987). Gastprofessur an der EPF Lausanne (1999) zusammen mit Christian Sumi. Mitglied des Gestaltungsbeirats Salzburg (2015–2018). Ordentliche Professur zusammen mit Christian Sumi an der Accademia di architettura in Mendrisio AAM (2008–2016). Seit 2021 Mitglied der Akademie der Künste Berlin. Sie publizierte u.a.: *Freudenberg. Der Architekt Jaques Schader und die Kantonsschule in Zürich-Enge* (hrsg. Museum für Gestaltung Zürich, 1992), *Gebäude finden / Finding Buildings. Kreidezeichnungen / Chalk Drawings by Marianne Burkhalter* (hrsg. Burkhalter Sumi Architekten, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2009).

## CHRISTIAN SUMI

Geboren in Biel 1950, lebt in Zürich. Diplom an der ETH Zürich. Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta (1980–1983). Assistent bei Bruno Reichlin, EAUG, in Genf (1985–1987) und Mario Campi ETHZ (1989–1991). Gastprofessur GSD Harvard University (1994), Gastprofessur EPF Lausanne (1999) zs. mit Marianne Burkhalter, Gastprofessur University Strathclyde in Glasgow (2003). Ordentliche Professur zusammen mit Marianne Burkhalter an der Accademia di architettura Mendrisio AAM (2008–2016). Er publizierte u.a.: *Investigations on the legen-*

*dary Citroën DS. The Goddess – La Déesse* (Lars Müller Publishers, Baden, 2020), *Giulio Minoletti 1910–1981* (hrsg. Christina Loi, Christian Sumi, Annalisa Viati, Archivio del Moderno (AdM), Mendrisio, Academy Press / Silvana Editoriale, Milano, 2016).

## NIK BÄRTSCH

Nik Bärtsch, geboren am 1971 in Zürich. Pianist, Komponist, Produzent und Autor. Abschluss an der Musikhochschule Zürich und Studium der Philosophie, Linguistik und Musikwissenschaft an der Universität Zürich. 2003/04 Aufenthalt in Japan. Lebenslange Arbeit an seiner Ritual Groove Music, solo und als Leader der Musikritualgruppe Mobile und dem Zenfunk-Quartett Ronin. Gründer des Labels Ronin Rhythm Records und Mitbegründer des Musikclubs Exil und des Musikfestivals *Apples and Olives*. Gewinner «rising stars piano» (Downbeat, USA). Alben: *Entendre* (Nik Bärtsch, solo piano, ECM, 2021), *Holon* (Nik Bärtsch mit Ronin, ECM, 2008). Buch: *Listening – Music, Movement, Mond* (Nik Bärtsch, Lars Müller Publishers, 2021).

## LUCA BURKHALTER

Luca Burkhalter, geboren 1989 in Zürich. Keyboarder, Produzent, Songwriter. Abschluss in Master of Arts in Pop Music an der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK 2015. Seit 2016 Dozent an der ZHdK für Songwriting und diverse interdisziplinäre Kurse. Berufsmusiker, u.a. Bandmitglied der Schweizer Pop Band Baba Shrimps. Mitgründer Kreativagentur Grizzly AG, momentan unterwegs in Liverpool und Zürich. Alben: *Road to Rome* (Baba Shrimps, Sony Music, 2017), *Album III* (Baba Shrimps, Grizzly AG, 2021). Video: *Fero – Performance within Structure* (2022).

« La ruse nous a  
toujours fait avancer »

Marianne Burkhalter  
et Christian Sumi  
en conversation avec Nik Bärtsch  
et Luca Burkhalter

Les architectes Marianne Burkhalter et Christian Sumi se sont forgé une réputation internationale en développant une approche innovante des nouvelles technologies dans la construction en bois, associée à un usage de la polychromie identifiable entre tous. Autre aspect central : la transformation de bâtiments et de sites déjà construits.

L'environnement culturel est un élément déterminant de leur travail. D'où l'idée, à titre expérimental, de convier deux musiciens à une session d'échanges « ping-pong » dans leur atelier en sous-sol d'un ancien immeuble de bureaux, près du Römerhof, à Zurich. À eux quatre, les participants représentent trois générations. Les échanges ont été déclenchés par 15 mots inducteurs situés à la jonction de la musique et de l'architecture. Assis autour de la table aux côtés des deux architectes, les musiciens Nik Bärtsch et Luca Burkhalter.

En 2011, Marianne Burkhalter avait invité Nik Bärtsch à donner un concert à l'Accademia di architettura AAM de Mendrisio. Le piano à queue noir acheté spécialement pour l'occasion fait désormais partie des meubles de l'école. Depuis la Biennale d'architecture de 2014, plusieurs collaborations ont vu le jour avec Luca Burkhalter, qui est le fils des architectes.

#### MAQUETTE

MARIANNE BURKHALTER Dans notre travail, « penser maquettes » relève de l'abstraction ciblée, c'est-à-dire de la suppression des détails et de la construction – pour nous, une façon de penser centrale dans le processus. Le travail sur maquettes est avant tout axé sur les proportions, l'expression sensible d'un volume. Les objets de carton colorés sont longuement retravaillés, redécoupés, repeints, de nouveaux éléments y sont rajoutés à la colle, jusqu'à ce qu'ils nous plaisent dans leur forme matérielle. Leurs couleurs, choisies au hasard, leur donnent une vie et un caractère propres. Les maquettes ne sont pas une anticipation de la réalité construite, plutôt un projet dans le projet. Certaines de nos maquettes préférées des 35 dernières années viennent de recevoir un ultime hommage en intégrant les archives de l'Institut d'histoire et de théorie de l'architecture gta à l'EPF de Zurich. J'en suis très heureuse.

CHRISTIAN SUMI Les maquettes digitales sont elles aussi passionnantes. Des *point clouds* se fondent sur des scans ponctuels de l'espace réel, qu'ils reproduisent dans le monde numérique. Un paysage peut être rendu sous forme de maquette 3D transparente, ce qui ouvre des points de vue entièrement neufs. Nous nous sommes servis de cette technologie pour notre travail *Lands-*

*cape Myths Technology – The Unexpected View* (2014), consacré au Saint-Go-thard comme paysage de transports, que nous avons présenté à la 14<sup>e</sup> Biennale d'architecture de Venise en collaboration avec la chaire de Christophe Girot et son laboratoire LVML. La bande-son était signée Luca Burkhalter.

LUCA BURKHALTER Dans la musique pop, une maquette, c'est une démo. Dès qu'on écrit une track, qu'on rassemble les principaux éléments musicaux dans un enregistrement, on obtient la première maquette du titre, la démo. Cette première construction, qui est une version brute, forme la base du travail ultérieur, expérimental et tâtonnant, souvent intuitif, qui conduira au produit final : la chanson pop. Souvent, les décisions portant sur le style, la coloration, les arrangements ramènent sans cesse à cette première démo, la première maquette.

NIK BÄRTSCH Pour moi, le piano est l'« instrument maquette ». Ravel a dit : « toujours orchestrer au piano », parce que cela donne une maquette tridimensionnelle capable de reproduire la réalité de l'orchestre. Quand je travaille au piano, je ressens immédiatement et directement, sur un plan physique, sensoriel, si une idée fonctionne. Travailler sur des maquettes de morceaux musicaux, mais aussi de nos performances et de nos mises en scène visuelles peut révéler de nouvelles façons de voir qui pourraient nous échapper si l'on privilégiait des approches trop proches de la réalité.

## RUSER

MB Pour moi, la ruse a beaucoup à voir avec l'expérience et la connaissance des choses, avec notre environnement de travail. Je ne peux pas ruser avec moi-même si je ne suis pas convaincue en mon for intérieur qu'il y a peut-être un risque, mais que cette expérience peut nous faire avancer, nous et le projet. Je remarque en quelque sorte qu'avec l'expérience, le goût du risque, la tendance à prendre des risques, à se « jouer » de ses idées et de soi-même, devient de plus en plus forte. Une sensation excitante. La légendaire rampe rouge de l'hôtel Zürichberg (1995) en est un exemple symbolique. Aujourd'hui, qui construirait un hôtel dans lequel chaque chambre se trouve à une hauteur différente ? Dans ce genre de décisions, il y a aussi du risque, de la ruse envers soi-même, y compris de la part du maître d'ouvrage.

NB Dans les arts japonais, l'apprentissage d'un savoir-faire artisanal pendant des décennies et l'accumulation d'expérience conduisent

à un usage automatique de la ruse envers soi-même, qui fait que tu te dépasses, tu te transcendes toi-même. Parce qu'avec le temps, tu oublies tout ce que tu sais faire. En d'autres termes, tu ruses avec toi-même, parce que toute cette expérience te permet de redevenir curieux.

CS Ruser, pour moi, signifie interroger des résistances, des difficultés, des problématiques (par exemple celles d'un concours), les « tourner à l'envers ». Notre expérience montre qu'en changeant quelques paramètres on fait apparaître des possibilités nouvelles. C'est ce qui est arrivé par exemple lors du concours de la résidence pour personnes âgées de Muri (2006). Pour relier les deux bâtiments, nous avons proposé une liaison souterraine plutôt qu'aérienne afin de ne pas scinder l'espace extérieur. Le projet a été éliminé lors de la première phase d'évaluation par le jury, puis réintégré au concours, et il a finalement obtenu le premier prix, ce qui lui a valu d'être réalisé. Ici, comme souvent dans notre carrière, c'est la ruse qui nous a fait avancer.

LB Comme je crée beaucoup dans un contexte de groupe, ou en échange direct avec d'autres artistes, la ruse sociale, créative, envers l'environnement est un outil important. Pendant le processus de création, donner de nouvelles impulsions pendant un jam, en jouant des mélodies inattendues ou en introduisant des accords aux connotations spéciales, oblige à sortir de sa zone de confort créative. Dans le meilleur des cas, nous rusions les uns envers les autres, collectivement.

## PRÉGNANCE

CS En architecture, être prégnant, c'est marquer immédiatement les effets, avec le moins de « distractions sémantiques » possible. Notre projet de lieu d'exposition d'art, construite sur une initiative privée, à Göschenen, Uri (2023), destiné à accueillir une installation artistique de Hans Op de Beeck et Subodh Gupta, est une structure pliée en béton en forme de « zig zag », identiques en coupe et en plan, calée dans le paysage brut. Ce bâtiment est prégnant. Autre exemple de prégnance : « The big suit » de David Byrne, le chanteur du groupe postpunk Talking Heads. Le « costume trop grand » déforme le corps de l'artiste en mouvement. Le chanteur devient un personnage artistique prégnant. En marquant le public, il a fait du film *Stop Making Sense* (1984) le film culte de cette époque.

NB J'ai en tête une phrase du compositeur Morton Feldman : « être clair à tout prix ». C'est-à-dire toujours clarifier intégralement le matériau, la surface en rapport avec l'idée. Ne pas être compliqué, même s'il y a peut-être une complexité sous la surface. C'est cela qui crée la prégnance.

LB Dans la musique pop, la prégnance se manifeste dans le « hook ». C'est l'« accroche » de la chanson, la partie musicale qui reste dans la tête. Par exemple l'intro au piano d'un titre de Coldplay, ou certaines paroles comme « I walked the line ». Écrire un tel hook, ce n'est pas simple. Souvent, il se passe quelque chose en arrière-plan d'une production, ou dans l'écriture de la track, qui donne au hook son aspect simple, élégant et accessible.

NB Dans l'univers de la pop, il est évident que le contenu doit être simplifié jusqu'à atteindre une clarté absolue, toujours dans une idée de prégnance, de caractère, et cette clarté suffit à elle seule à convaincre. En la matière, j'ai beaucoup appris de la musique pop, y compris en tant que compositeur.

MB Je ressens une dimension émotionnelle dans la musique, surtout dans la tienne, Nik, un endroit où se forment des images intérieures et où on peut se sentir heureux. Ça m'arrive aussi en architecture. Je me demande si la prégnance a quelque chose à voir avec la perception intime d'une telle dimension. En architecture, la prégnance, c'est la forme, la silhouette d'une construction, et au final, sa beauté. Dans notre ville, la Prime Tower de Gigon/Guyer présente cette caractéristique. Son architecture toute en sobriété fait qu'elle est devenue un symbole marquant de la ville de Zurich.

#### IMAGE DE SOI

MB Mes premières expériences d'architecte, dans les années 1970, se sont faites dans un contexte de faible présence des femmes. Je me suis assise à mon bureau, seule, et j'ai travaillé dur. Ma plus grande fierté a été la naissance de notre fils Luca. Savoir que ces deux vies, professionnelle et familiale, pouvaient exister côte à côte, a radicalisé l'image que j'avais de moi-même. Plus tard, à l'époque de la lutte pour les droits des femmes, de la remise en question des normes sociales, nous sommes soudain devenues un groupe visible de femmes du métier. Je me suis hardiment jetée dans la mêlée. Inconsciemment, j'ai à cœur d'être un exemple pour les jeunes femmes architectes, comme Lina Bo Bardi a été pour moi un modèle de radicalité et

d'engagement social, avec ses projets géniaux. Je remarque aussi que ma soif de nouveauté est inextinguible, et ça ne changera jamais.

NB Oui ! Malgré toute l'expérience qu'on peut avoir, ou peut-être justement à cause d'elle, il est crucial de ne jamais perdre sa curiosité, ou comme on dit dans les arts martiaux : le *beginners mind*, c'est-à-dire la capacité à s'enthousiasmer et l'attention extrême du débutant. Pour nous, c'est très important quand nous travaillons en studio, par exemple, mais aussi en concert. Cet état d'esprit est aussi une arme contre une certaine routine du monde professionnel qui s'installe parfois et peut être destructrice.

#### LES PARTIES ET LE TOUT

CS « Un tout composé de parties formant un tout... » : c'est une citation d'Eugen Gomringer, le théoricien de la poésie concrète, qui fait référence à l'imbrication sans fin des parties qui forment sans cesse un nouveau tout. Le projet de structure en vigne de Konrad Wachsmann (1953) se compose de huit parties identiques dont la combinaison en un tout forme une structure de supports, une grappe de raisin, un *Grapevine*. Cette structure s'autogénère à l'infini dans l'espace pour former un nouveau tout plus grand. Nous en avons réalisé un morceau du *Grapevine* avec Marko Pogacnik, de l'Université de Venise, en construction bois, pour la Biennale de Venise de 2018.

MB En architecture, les « parties » ne sont jamais isolées, elles sont toujours placées dans le contexte plus large de la ville, du paysage. Les parties sont insérées dans le tout. Comme les étoiles, les corps de bâtiment forment une certaine constellation, y compris parfois par leur couleur ! La couleur joue un rôle central dans notre travail. Elle nous permet de guider la perception de l'espace entre une partie et le tout, y compris souvent « au dernier moment » sur le chantier. Elle joue un rôle de médiation, en séparant les parties, ou en les agrégeant en un tout. La résidence de la Wehrenbachhalde, à Zurich (2002), en est un excellent exemple. Des bâtiments placés en long et en travers forment une composition dans l'espace. Le rouge des volumes est la couleur complémentaire du vert de l'espace extérieur, ce qui là encore produit un tout. Autre exemple : l'ensemble du Sunnige Hof (2005). Les six bâtiments dispersés dans la verdure structurent l'espace extérieur et forment une unité spatiale.

NB Clairement, je considère mon œuvre comme un tout. J'aime bien le concept de « holon » théorisé par Arthur Koestler. Il a forgé ce mot à partir du grec « on » (étant) et « hólós » (l'entier). Il signifie que chaque partie est à la fois individu et partie d'un tout. Je suis fasciné par les motifs qui s'assemblent en un tout plus large et dont la lecture peut être sans cesse renouvelée dans différents contextes. Je trouve ça passionnant de voir chez d'autres artistes et architectes les motifs qui apparaissent, les variations qu'ils connaissent, et quel effet cela a sur le tout, le projet dans son intégralité.

LB En ce qui me concerne, au quotidien, je suis surtout attentif aux parties, et de plus en plus rarement au grand tout. Le tout, c'est la trace qu'on laisse derrière soi, qui sert de référence, mais dans le monde de la pop, où tout va très vite, elle est un peu difficile à saisir. Il ne reste que peu de temps, peu d'énergie, pour percevoir le tout, s'intéresser à l'intégralité du processus, comme tu dis, Nik. Au contraire, le contenu doit se présenter en petits morceaux, et être rapidement accessible. Mais je trouve que c'est une forme passionnante, pleine d'énergie, qui est pour moi une stimulation permanente. En perfectionnant et en concevant de nouveaux médias, on libère de la place pour de nouveaux formats, par exemple pour le live stream interactif d'un producteur sur Twitch, ou des concerts en vidéo live d'un genre nouveau, comme *Tiny Desk*, sur YouTube.

## PROPORTIONS

CS Entre le jardin de cloître du début de la Renaissance, dont les proportions sont en lien avec l'univers, et le Modulor de l'« unité d'habitation » créée par Le Corbusier à Marseille en 1952, il y a un long cheminement. Il a consisté en quelque sorte à séculariser l'instrument qu'est la théorie des proportions. Au bout du compte, les proportions sont un moyen pour donner de l'expression à un bâtiment.

MB Notre époque se voulant inclusive, il y a de moins en moins de normativité. La proportion du corps, la normalisation de la hauteur du nombril (113 cm) dans la théorie des proportions de Le Corbusier, le Modulor, n'ont plus cours. Ce qui nous intéresse au contraire, ce sont les ruptures d'échelle - l'équilibre harmonieux des parties du bâtiment est décisif. Nos projets d'ateliers forestiers, en pleine forêt, à Turbenthal (1992) et Rheinau (1994), exacerbent le contraste entre les proportions des bâtiments

et les troncs qui les entourent. Une manière délibérée de jouer la verticalité contre l'horizontalité. En l'occurrence, la proportion crée la tension.

NB Dans ma musique, le sens de l'équilibre et la logique statique d'un morceau sont absolument centraux. Quand je crée un morceau, j'essaie de sentir très précisément - ce qui implique aussi une grande part d'intuition - comment les pondérations, les proportions se répartissent. Mais je tiens aussi à concevoir le caractère flexible, modulaire, de cette stabilité architectonique. Quand je joue avec un groupe, je peux me servir de *cues* (des cris dans la salle) pour modifier en live les proportions des morceaux, prolonger certaines parties, introduire de nouvelles séquences de la chanson.

## SENSUALITÉ ET SENS

MB Pour moi, dessiner avec des craies de couleur, c'est un processus sensuel, mais aussi émotionnel et créateur de sens. Je superpose des plans et des coupes pour obtenir un tout, jusqu'à ce que le projet voie le jour. Aujourd'hui, une démarche similaire de superposition et de densification a lieu en ville. Je pense qu'en architecture, on peut créer de la sensualité par une juxtaposition dense d'éléments. En 2014, notre exposition à la Architekturalerie Berlin s'intitulait *Sinnliche Dichte* (sensuelle densité), avec cette affirmation provocante que la densité peut aussi être facteur de familiarité, être à l'origine d'un narratif tel qu'on le trouve dans les vieilles villes.

CS La sensualité et le sens sont deux notions à première vue contradictoires. Pourtant, notre architecture vise à les mettre en rapport. Au bar du Dienstleistungszentrum Werd, à Zurich (2006), les deux couleurs complémentaires que sont le rouge et le vert « travaillent » à l'encontre de la configuration spatiale et multiplient ainsi les possibilités de lecture de l'espace.

LB Je crois que la culture pop vit de la sensualité. Souvent, la signification n'est recontextualisée que dans l'échange personnel avec l'art et la musique. Les paroles prétendument simples d'une chanson d'amour peuvent susciter chez l'auditeur de nouvelles émotions personnelles, grâce auxquelles il peut charger la chanson du « sens » qu'il y voit personnellement, et créer avec elle un lien sensuel.

NB Ma fille de 18 ans m'a fait passer un test sur Internet. Des phrases poétiques s'affichaient à l'écran, et il fallait décider si elles étaient de Shakespeare ou de Taylor Swift. La plupart du temps, j'avais faux. Il y a beaucoup de paroles qui viennent de la pop actuelle et sont écrites dans un style souvent poétique, et moins narratif. J'ai trouvé ça fascinant.

## PUBLIC

NB Je ne crois pas du tout au créatif qui écrit de la musique pour l'amour de l'art et invente une œuvre pour lui seul. Je crois que l'art repose toujours sur une communication avec le public. Quand j'écris un morceau, je pense aussi aux gens qui vont l'écouter. Je suis moi-même un auditeur passionné et en tant qu'auditeur, j'ai envie d'être associé à ce qui se passe. Ce qui signifie, pour le compositeur : quelle accentuation vais-je choisir ? Combien de codes connus, combien de nouveautés y a-t-il dans le morceau ? Où et comment est-ce que je séduis le public, comment est-ce que je le surprends ? Je trouve ça très intéressant de réussir ces mélanges.

LB Au cours des dix dernières années, le public de la musique pop a rapidement évolué. Ce changement est directement lié aux mutations de la consommation musicale, mais aussi à la diversification des canaux et à la visibilité des artistes sur les réseaux sociaux. Plusieurs publics cibles consomment des contenus préparés différemment par des artistes sur diverses plateformes. Les uns écoutent 15 secondes du nouveau single, les autres vont regarder sur YouTube 15 minutes de vidéo sur les coulisses de l'enregistrement de l'album. Jouer en parallèle sur ces différents niveaux, les rendre accessibles de manière interactive, est une composante importante de la culture pop d'aujourd'hui. Depuis toujours, la musique pop s'est développée parallèlement aux innovations technologiques, et en étroite interaction avec elles.

CS Notre public, ce sont les habitantes et les habitants d'un immeuble ou d'un quartier. Ces deux dernières années, nous avons construit environ 300 logements. En rationalisant la construction et en utilisant des éléments préfabriqués en bois, on parvient à garder des loyers modérés et accessibles à différentes couches sociales, donc à différents publics.

MB Notre public ne peut qu'accepter ce qui est construit, que cela lui plaise ou non. Nous avons conscience de ce défi. Je trouve que l'archi-

tecture aurait de nouveau besoin d'un public plus large. Les pages « culture » des journaux devraient plus s'intéresser au thème de l'architecture. Il faudrait des textes critiques, étayés par des faits historiques, dont le public puisse suivre le raisonnement, pour stimuler les débats sociaux autour de l'architecture.

## TRAME ET NORMES

CS La trame est pour nous une aide. La collection de normes pour ingénieurs de la SIA est un outil impressionnant qui régit de nombreux aspects de la construction. Mais quand les normes deviennent des impératifs, elles sont plutôt des obstacles que des facteurs facilitants.

MB La trame est neutre, elle aide à structurer clairement le plan et à définir le type de construction. Cela devient intéressant quand nous avons une réflexion critique sur les structures infinies. J'ai été marquée par mon travail avec Superstudio, à Florence. Les collages radicaux, visionnaires, des années 1970 anticipaient un monde qui est aujourd'hui devenu réalité avec le projet *The Line*, une ville linéaire de 170 km de long, sans voitures, dans le complexe Neom, en Arabie saoudite. Une installation artificielle dystopique dont la maquette a déjà été présentée à la Biennale d'architecture de 2016, avec sa façade miroitante. Réduire une ville à une bande est un concept urbanistique osé. Une bande est un moyen efficace pour faire taire toutes les questions urgentes, une entreprise dangereuse, qui peut conduire à l'aliénation de sociétés entières.

LB La trame numérique, la synchronisation du studio et du morceau, qui passe par l'enregistrement et la superposition de pistes dans le cadre d'une vitesse fixée, a transformé de fond en comble la production musicale. Les possibilités techniques de la trame, ou grille, apportent plus de précision, ce que l'on peut évidemment juger « aliénant » ou « non humain ». Les enregistrements humains, qui ne sont pas précis à 100 %, peuvent être quantifiés, calés sur la trame, « rectifiés ». D'un autre côté, une production avec des milliers de samples et des centaines de pistes parallèles ne pourrait pas exister, et n'aurait aucun effet, sans la trame qui s'impose à l'ensemble, et sur laquelle la musique peut se poser. C'est le cas dans les productions de Skrillex.

NB Je suis souvent confronté à la difficulté qui consiste à avoir trop peu de trames et de normes dans mon travail créatif, et donc une

liberté totale. Bien sûr, d'un côté, c'est une bonne chose. Mais comme disait Stravinski : « Plus on impose des contraintes, plus on se libère. » Ce qui fonctionne aussi avec une liberté choisie. L'objectif est de définir quelques motifs, quelques règles du jeu, et de travailler en cohérence avec elles. C'est ce que je préfère. J'aime les dogmes, les normes et les règles, pour voir ce qu'il est possible de faire dans ces limites. Mais je ne les aime que tant que je peux les choisir moi-même, à partir de l'observation du matériau. Donc c'est un paradoxe : il me faut beaucoup de liberté, mais quand j'ai beaucoup de liberté, je me fixe des limites très claires.

## ÉCHEC

MB Quand on est architecte, on échoue tout le temps. Nos idées et nos travaux sont exposés en permanence à des critiques, car l'architecture est devenue un objet de débats pour les conseillers et les analystes de l'habitat. Mais personnellement, je trouve ça très important d'échouer. Chaque défaite avive l'envie d'un nouveau défi. Des entreprises puissantes comme SpaceX s'autorisent explicitement l'échec, il fait partie de leur attitude au travail, de leur progression. Les applaudissements qui ont suivi l'explosion de la fusée, et ce commentaire de l'entreprise, « Super, nous avons appris beaucoup de choses », m'inspirent. *Trial and error* — apprendre de ses erreurs, c'est une mentalité qui s'apprend. Au fond, c'est un processus naturel inhérent à toute création artistique : voir la positivité de l'expérimentation plutôt que la négativité de l'échec.

CS Perdre un concours parce qu'on n'a pas trouvé la solution, cela fait partie de notre quotidien. En général, quand on voit plus tard les projets des autres participants, on comprend tout de suite. Décrocher la deuxième place, c'est plus délicat. Ce sont des projets souvent plus radicaux, peut-être plus intéressants que le projet lauréat.

## PROCHAINE GÉNÉRATION

CS Les changements que la prochaine génération devra affronter sont avant tout de nature programmatique : perte de la cohésion sociale, densité, bouleversement climatique. Nous ne savons pas comment les architectes réagiront à ces questions. La question décisive est celle du rôle

que jouera demain l'intelligence artificielle. Jusqu'à présent, la profession, au sens restreint du terme, avec ses méthodes classiques de création, comme la morphologie et la typologie, la construction et la tectonique, les programmes et les contextes sociaux, s'est révélée agile et capable de résister aux transformations sociales.

MB Depuis ma formation, j'ai vu évoluer non seulement les problématiques théoriques de l'architecture, mais aussi la manière de penser et de vivre. La nouvelle génération, les jeunes architectes du monde entier redéfinissent leur travail. Ils et elles recherchent des formes collectives de vivre ensemble, conçoivent la ville comme des constructions prudemment ajoutées à ce qui existe déjà, recherchent des potentiels et des narratifs, apportent des accents innovants, loin des grands investissements dans les capitales. C'est précisément pourquoi nous avons toujours incité les étudiants et les étudiantes à approfondir leurs recherches sur des œuvres architecturales.

NB La prochaine génération, ce sont par exemple mes trois filles adolescentes. Quand je les vois se consacrer à ce qu'elles aiment, y prendre plaisir, avoir l'esprit critique aussi, cela me rend optimiste. Je crois que comme tu l'as décrit, Christian, elles trouvent les fondations des générations précédentes et continuent à construire dessus. C'est pareil en musique, elle aussi a des traditions séculaires, des fondements anciens auxquels les musiciens continuent de se référer dans leur jeu et dans leurs réflexions. Le concert en est un bon exemple puisqu'il se maintient très bien à côté de l'évolution numérique, et qu'il est même florissant.

## VIDE

NB C'est grâce à l'art japonais et à sa peinture que j'ai fini par comprendre que le vide est un grand réservoir de forme. Et qu'en quelques traits seulement on peut faire parler l'espace vide. Dans ma musique aussi, j'essaie de ne pas laisser traîner trop de « trucs » sous forme de notes et de mélodies. Même si ma musique contient beaucoup de dramaturgie, d'élan, de complexité, il lui faut aussi beaucoup de vide, qui parle de lui-même. Dans l'idéal (et c'est pour cela que j'aime tant le dessin), quelques lignes font tout à coup surgir un vide qui en dit plus long que les traits eux-mêmes.

MB Tu connais probablement Jerzy Grotowsky, le théoricien du « théâtre pauvre ». Il dit que son travail n'a besoin ni de lumières, ni de vêtements, ni de texte, ni de scène. L'attitude de ce maître de « l'omission » me fascine. Comme ton œuvre musicale, que je perçois de la même manière. L'architecture, en revanche, s'insère toujours dans un contexte général et dans son histoire. Quand nous construisons un espace, il est toujours destiné à être rempli, et non vide. En architecture, je conçois plutôt le vide comme l'intention de supprimer des éléments purement formels afin d'obtenir justement une certaine clarté. Le vide, au sens positif, est synonyme de réduction à l'essentiel.

## DÉFIS

CS Dans notre métier aussi, du savoir se crée partout, et à grande vitesse, sous forme de connaissances intrinsèques (*embedded knowledge*): sur les chantiers, dans les bureaux d'ingénierie, dans les entreprises. Cette accumulation de savoir qui résulte d'une approche pratique est d'une efficacité extraordinaire, et reste d'une grande qualité, surtout en Suisse.

MB Les problèmes liés au climat et les modifications permanentes du vivre ensemble en société nous poussent à fournir des réponses appropriées. Je pense que nous sommes arrivés à un point où nous devons ouvrir notre savoir à de nouvelles idées, y compris dérangement. Nous ne pouvons pas nous contenter de chercher des réponses, nous devons absolument inventer de nouvelles réponses et les mettre en œuvre. L'ouverture d'esprit, le sens critique et la compréhension culturelle protègent la société des *fake news*, j'en suis convaincue. L'interculturalité, le jeu en groupe, comme vous, les musiciens, le pratiquez depuis toujours, peuvent être des clés de l'avenir. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous nous sentons proches de vous.

## LIMITE

LB S'approcher de la limite, jouer avec les limites, cela a toujours été consubstantiel à la pop. Mais ce n'est pas vrai uniquement sur un métaplan du contenu, mais aussi concrètement dans la production musicale: ces dernières années, un appareil à effets audio, le limiteur, est devenu un outil très important, qui marque la musique de son empreinte. Avant, cet appareil était utilisé tout au bout de la chaîne d'enregistrement pour atténuer

les pics dynamiques extrêmes et les pointes. Aujourd'hui, on s'en sert en création numérique, de manière multiple et avec des réglages extrêmes, pour produire de la musique pop et électro chargée d'énergie. En EDM (*electronic dance music*), notamment, le limiteur est devenu un outil essentiel, créatif et esthétique, dont on ne peut plus se passer.

CS Dans le domaine de la construction dans le bâti existant, une question revient toujours: que peut-on attendre de la substance d'un bâtiment ou d'une structure urbaine? Où peut-on identifier de nouveaux potentiels? À quels endroits est-elle dépassée, atteint-elle ses limites? La surélévation de quatre niveaux réalisée en construction bois légère sur le bâtiment de la Sihltal Zürich Uetliberg Bahn SZU, à Zurich, dans le cadre de la densification et restructuration du site de Giesshübel (2013), est appropriée, et permet d'obtenir de nouveaux espaces d'habitation. Au siège principal de Suisse Tourisme (2019), la nouvelle entrée façon tunnel, qui passe sous les constructions qui existent en bordure (allusion au tunnel du Saint-Gothard de la NLFA) crée un rapport nouveau à l'ancien bâtiment dans la cour, qu'il valorise.

MB Christian et moi, nous ne nous sommes jamais mis de limites – au sens de nos intérêts. Positivement, nous sommes passés d'un thème à un autre, parfois sous l'effet du hasard, parfois par intérêt immédiat. De nouveaux thèmes sont ainsi apparus, des projets de livres ou des expositions, qui nous ont donné des ailes en dehors de notre travail quotidien et nous ont aussi toujours poussés un peu plus loin.

## LUNDI

NB Vers le début du millénaire, le lundi était un jour assez mort. Tout était fermé, il y avait un tarif réduit au cinéma. Aucun club ouvert, très peu de bars. Donc c'était le jour idéal pour répéter avec son groupe, se retrouver et échanger. J'ai loué un club et j'ai donné un concert tous les lundis. Le 1000<sup>e</sup> concert (1000!) a été fêté le lundi 29 janvier 2024 à l'Exil. Au fil de deux décennies, c'est une véritable marque qui a résulté de tout ce travail, de ces concerts, ces ateliers et de la fidélisation d'un public, d'une communauté.

CS Tes concerts du lundi sont caractérisés par leur structure modulaire rigoureuse, mais aussi par des éléments inattendus et par le « risque artistique », par exemple les changements rythmiques abrupts.

Cela rappelle les *Stratégies obliques* de Brian Eno (1975, avec le producteur Peter Schmidt), qui était notamment le producteur des Talking Heads et de Coldplay. C'est un jeu d'une centaine de cartes qui interrogent et font avancer le travail artistique en studio en posant des questions « obliques » – une expérience que nous partageons tous les quatre.

Note. Les mots clefs « les parties et le tout » et « sensualité et sens » originaire de Martin Steinmann. Voir aussi : Christian Sumi, Martin Steinmann : *Échanges autour de « La manière de penser l'architecture »* (in : Faces 82/2023 p. 51-57).

#### ATELIER BURKHALTER SUMI

Créé en 1984 par Marianne Burkhalter et Christian Sumi. À côté d'expositions monographiques à Zurich, Lausanne, Bordeaux, Vienne le bureau a souvent assuré la scénographie d'expositions monographiques ou thématiques à Zurich, Lausanne, Bordeaux, Vienne : *Gottfried Semper. Architektur und Wissenschaft* (2004), *robots – from motion to emotion* (2009), toutes deux au Museum für Gestaltung (aujourd'hui ZHdK). Participations à la Biennale d'architecture de Venise : *The Grapevine Structure von Konrad Wachsmann* (avec Marco Pogacnik, IUAV Venise, 2014), *The unexpected view* (avec Christophe Girot, ETH Zurich, 2018). Différents projets de recherches, par exemple sur l'espace alpin comme paysage de transports. Publications (sélection) : *Marianne Burkhalter & Christian Sumi – Die Holzbauten* (gta Verlag ETH, Zurich 1995) ; *Marianne Burkhalter + Christian Sumi* (Princeton Architectural Press, New York 1999) ; *Burkhalter Sumi. Recent work*, 2G n° 35 (Gustavo Gili, Barcelona 2000) ; *burkhalter sumi architects. projects 2002–2015* (Electa, documenti di architettura, Milano 20216) ; *Der Gotthard. Il Gottardo. Landscape. Myths. Technology* (éd. M. Burkhalter, C. Sumi, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2016). En 2020, transmission du bureau à leurs partenaires de longue date Yves Schihin et Urs Rinklef (aujourd'hui Oxid Architektur, Zurich).

#### MARIANNE BURKHALTER

Marianne Burkhalter, née en 1947 à Thalwil, vit à Zurich. Apprentissage professionnel au bureau d'architecture Hubacher-Issler. Travail chez Superstudio à Florence (1969–1971) et au Studio Works, New York et Los Angeles (1972–1977). Auditrice libre à l'Université de Princeton, États-Unis (1971–1972). À l'ETH Zurich, assistante de Klaus Vogt (1981–1983) puis de Mario Campi (1984–1986). Professeure invitée au Southern California Institute of Architecture SCI-Arc Los Angeles (1987). Professeure invitée à l'EPF Lausanne (1999) avec Christian Sumi. Membre du Gestaltungsbeirat Salzburg (2015–2018). Professeur ordinaire à l'Accademia di architettura de Mendrisio AAM (2008–2016) avec Christian Sumi. Depuis 2021, membre de l'Akademie der Künste AdK Berlin. Elle a notamment publié : *Freudenberg. Der Architekt Jaques Schader und die Kantonsschule in Zürich-Enge* (éd. Museum für Gestaltung Zurich, 1992), *Gebäude finden / Finding Buildings. Kreidezeichnungen / Chalk Drawings by Marianne Burkhalter* (s.l. d. Burkhalter Sumi Architekten, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2009).

#### CHRISTIAN SUMI

Christian Sumi, né à Bienne en 1950, vit à Zurich. Diplôme de l'ETH Zurich. Assistant scientifique à l'Institut d'histoire et de théorie de l'architecture (gta) (1980–1983). Assistant de Bruno Reichlin à l'EAUG, Genève (1985–1987) et de Mario Campi à l'ETH, Zurich (1989–1991). Professeur invité à la GDS, Université de Harvard (1994), professeur invité à l'EPF Lausanne (1999) avec Marianne Burkhalter, professeur invité à l'Université Strathclyde de Glasgow (2003). Professeur ordinaire à l'Accademia di architettura de Mendrisio AAM (2008–2016) avec Marianne Burkhalter. Il a notamment

publié : *Investigations on the legendary Citroën DS. The Goddess – La Déesse* (Lars Müller Publishers, Baden, 2020), *Giulio Minoletti 1910–1981* (s.l.d. Christina Loi, Christian Sumi, Annalisa Viati, Archivio del Moderno AdM, Mendrisio, Academy Press / Silvana Editoriale, Milan, 2016).

#### NIK BÄRTSCH

Nik Bärtsch, né en 1971 à Zurich. Pianiste, compositeur, producteur et auteur. Diplôme de la Musikhochschule Zurich. Études de philosophie, de linguistique et de musicologie à l'Université de Zurich. 2003/04 séjour au Japon. Travail continu tout au long de sa vie sur sa Ritual Groove Music, en solo, comme leader du groupe de rituel musical Mobile, et au sein du quatuor zen-funk Ronin. Fondateur du label Ronin Rhythm Records et cofondateur du club Exil et du festival de musique *Apples and Olives*. Lauréat de la catégorie « rising stars piano » (Downbeat, États-Unis). Albums : *Entendre* (Nik Bärtsch, piano solo, ECM, 2021), *Holon* (Nik Bärtsch avec Ronin, ECM, 2008). Livre : *Listening – Music, Movement, Mond* (Nik Bärtsch, Lars Müller Publishers, 2021).

#### LUCA BURKHALTER

Luca Burkhalter, né en 1989 à Zurich. Claviériste, producteur, auteur-compositeur. Master of Arts in Pop Music obtenu à la Zürcher Hochschule der Künste ZHdK 2015. Depuis 2016, chargé de cours à la ZHdK en songwriting et divers cours interdisciplinaires. Musicien professionnel, membre notamment du groupe pop suisse Baba Shrimps. Cofondateur de l'agence créative Grizzly AG. Vit entre Liverpool et Zurich. Albums : *Road to Rome* (Baba Shrimps, Sony Music, 2017), *Album III* (Baba Shrimps, Grizzly AG, 2021). Vidéo : *Fero – Performance within Structure* (2022).

**“Outsmarting ourselves  
has always propelled us forward.”**

**Marianne Burkhalter  
and Christian Sumi  
in conversation with Nik Bärtsch  
and Luca Burkhalter**

Architects Marianne Burkhalter and Christian Sumi enjoy international acclaim for their innovative applications of new technologies for timber construction, for their distinctive use of polychrome colors and for their attention to existing buildings and sites.

Since the cultural context is crucial to their work, they invited two musicians, Nik Bärtsch and Luca Burkhalter, to join them for a “speed round” in their studio in the basement of a former office building near the Römerhof in Zurich. The four participants represent three generations. The architects selected 15 keywords to stimulate conversation around the interface between music and architecture.

In 2011 Marianne Burkhalter invited Nik Bärtsch to give a concert at the Accademia di architettura AAM in Mendrisio. The black grand piano acquired especially for the occasion has been a permanent fixture at the Accademia. Since the Architecture Biennale in 2014, the architects have collaborated with their son Luca Burkhalter several times.

#### MODEL

**MARIANNE BURKHALTER** In our work, “thinking in models” is connected to explicit abstraction, which means the intentional omission of details and construction – this way of thinking is crucial to our design process. When we work with models, we focus on proportions, on the physical expression of a volume. We keep modifying the colored cardboard volumes, cutting them up and repainting them until we like their physical shape. The colors, selected by chance, have a life of their own, create a character of their own. The models do not prefigure reality; they are rather a project within the project. Some of our favorite models of the last 35 years have now found a home in the gta archive of the ETH. That’s an honor to our work, our models, which makes me very happy.

**CHRISTIAN SUMI** Digital models are exciting too. So-called “point clouds,” based on points scanned in real space, are reproduced in the digital world. A 3D model of the landscape can be rendered in transparent form, which generates a completely new way of seeing. Our work *Gotthard Landscape / The Unexpected View* (2014) makes use of this technology. It shows the Gotthard as a landscape of transit and was presented at the 14<sup>th</sup> Biennale Architettura in collaboration with the Chair of Christophe Girot and his Lab LVML. Luca Burkhalter contributed the sound.

LUCA BURKHALTER In popular music, the model corresponds to the demo. As soon as you write a song and assemble the most important musical elements in a recording, you have created the first model of the song, the demo production. This first construction, a rough draft, forms the basis of experimental, often intuitive development that leads to the final product. When you make decisions about style, coloring and arrangement, you keep coming back to this first demo – to the first model.

NIK BÄRTSCH Nik Bärtsch I use the piano as my “model.” It’s my “model instrument.” Ravel said that orchestration is best done at the piano because of its ability to create a three-dimensional model of a whole orchestra. When working at the piano, I sense – instantly and physically – whether an idea is going to work. Creating models of musical pieces, of performances and our visual productions can lead to new ways of looking at something, which might otherwise elude us if the approach is too close to reality.

#### OUTSMARTING

MB To me, outsmarting has a lot to do with experience and knowledge, awareness of our work environment. I can’t outsmart myself unless I am truly and deeply persuaded that, even if it’s risky, the experience will take the project forward. At the same time, I notice how, with increasing experience, the attraction, the tendency to take risks, to “outsmart” ideas and oneself, becomes greater and greater. It’s an exciting feeling. The legendary red ramp in Hotel Zürichberg (1995) exemplifies this. Who would design a hotel today with rooms that are placed at different heights? A decision of that kind is risky and challenging, both for the architect and the client.

NB In Japanese arts, years of practice and experience lead to an automatic outsmarting of yourself. You rise above yourself, transcend yourself, by forgetting what you are capable of. Or to put it differently, you outsmart yourself because when you have so much experience, you can be curious again.

CS For me, outsmarting yourself means questioning resistance, difficulties, problems – such as a competition – and tackling them from a totally different angle. We have learned that changing some parameters always opens up new possibilities. As an example, take the competition for the senior citizens’ residence in Muri (2006). We proposed an underground

connection between the two buildings so that the outdoor space would not be divided. Our project was thrown out in the first round but included again in a later one. It finally won first prize and ended up being built. As so often in our career, outsmarting ourselves propelled us forward.

LB Since I create things with a band or in direct contact with other artists, being able to outsmart yourself and others is an important social and creative tool. The process of developing something, jamming to find new impulses, coming up with unexpected melodies or picking chords that have a special coloring – those are all means of breaking out of the creative comfort zone. At best, we outsmart ourselves mutually when we work together.

#### CONCISENESS/IMPACT

CS Impact and conciseness in architecture mean standing out and having an immediate effect, preferably without “semantic distraction.” Our project for a privately initiated *kunsthalle* in Göschenen, Uri (2023), as a space and body for an art installation by Hans Op de Beeck and Subodh Gupta, is a folded, zigzagging concrete structure, identical in section and ground plan, and wedged into the rugged landscape. This building is concise! For me, David Byrne, singer of the post-punk band Talking Heads, is an artist with an immediate impact. Like when he wore “the big suit” with his body movements distorted. He became an iconic figure, captivated the public, and in 1984 he made the cult film *Stop Making Sense*.

NB I have to think of how important uncompromising clarity was for the composer Morton Feldman. That means totally clarifying the substance, the surface, in reference to the idea. It has to be uncomplicated even if there is an underlying complexity. That makes an impact.

LB If a hook is concise, it makes an impact. Every song has a hook that is memorable, like the piano intro of a Coldplay song or even a spoken passage like “I walked the line.” It’s not easy to describe a hook. A lot of times something happens in the background of a production or while writing a song that makes the hook simple, elegant and accessible.

NB In the world of pop, content always has to be simplified to the point of total clarity, always in the sense of impact, character and a

concise idea that is persuasive in itself. I have learned quite a lot from pop music in that respect, as a composer as well.

MB I sense something emotional in music, especially in yours Nik, which evokes inner images and a feeling of joy. That happens to me in architecture as well. I wonder if impact has to do with the inner perception of a moment. In architecture, it's the impact of form and gestalt that ultimately make a building beautiful. In Zurich, that's exemplified by Gigon/Guyer's Prime Tower. Its reduced architecture has made the building a landmark whose impact reaches far beyond its own neighborhood.

### SELF-IMAGE

MB My early experiences as an architect in the 1970s were coupled with the fact that there were few women in the field. I sat at a table by myself and simply worked hard. My greatest pride was the birth of our son Luca. Realizing that it was possible to combine my family and my professional life radicalized my self-image. Later, in the context of fighting for women's rights and questioning social norms, we women suddenly became visible as professionals. I fearlessly threw myself into the fray. It would be a privilege to be a model for young women architects, just as Lina Bo Bardi was a model for me, with her wonderful, socially committed projects. I also realize I am insatiable in my quest for something new. That will never change.

NB Yes! The more experience you have, the more important it becomes to sustain curiosity, or as they say in the martial arts, to cultivate the beginner's mind, the beginner's enthusiasm and attentiveness. That is incredibly important for us when creating things in the studio, but in concert as well. This mindset is also a tool to counteract the destructive routine that occasionally occurs in the working world.

### PARTS AND WHOLES

CS Ernst Gomringer, the founder of concrete poetry, once spoke about "the whole consisting of parts that are a whole." In other words, the endless linking of parts always brings about new wholes. Konrad Wachsmann's *Grapevine* (1953) consists of eight identical parts that together form

a whole that is a supporting structure, a grapevine. This self-generating structure expands endlessly in space, forming a new, larger whole. In 2018, we constructed a section of his grapevine structure out of wood in collaboration with Marko Pogacnik of the IUAV at the Biennale in Venice.

MB "Parts" never stand alone in architecture; they are always embedded in a larger context, in a city, for example, or a landscape. Parts are bound up in a whole. Like stars, buildings relate to each other in a specific constellation – sometimes even in color! Color is crucial for us. With color, we can influence how people perceive a part and a whole in space and we often do it "at the last moment" on the construction site. Color assumes the role of mediator, separates parts or unites them as a whole. The housing estate at Wehrenbachhalde (2002) in Zurich is a case in point. The whole is a spatial composition formed by longitudinal and transverse elements. The red façades complement the green of the environment, thus forming another whole. The Sunnige Hof (2005) housing cooperative also illustrates parts and wholes. Six apartment buildings, loosely spanning the green space outdoors, in turn, form a spatial whole.

NB I clearly see my work as a whole. I like Arthur Koestler's term "holon," a creation from the Greek "on," meaning particle or part and "hólos," meaning the whole. It means that each part is an individual and part of a whole at the same time. I am fascinated when patterns come together to form a larger whole and then acquire new readings in different contexts. To me, it's exciting to look at what other artists and architects do, to see what motifs crop up, which ones are transformed and what effect they have on the larger whole.

LB In my everyday life, I tend to focus on parts and find that I pay less and less attention to the big picture. The big picture is the trace that you leave behind, a kind of reference, but in the short-lived world of pop, it's often too complex, too difficult to understand. So little time, so little energy is left to perceive the whole, to pay attention to the big picture, as you see it Nik. The substance of the content has to come in small bits and be easily accessible. But it's an exciting, energizing interpretation and I always find it extremely stimulating. The constant development and interpretation of new media offer a platform for new formats, like a producer's interactive livestream on Twitch or the Tiny Desk Concerts that you can watch on YouTube.

## PROPORTION

CS It's a long way from the proportions that are linked to the universe as in a monastery garden of the Early Renaissance to those of the Modulor that Le Corbusier applied to his *Unité d'Habitation* in Marseille in 1952. You might say that the theory of proportion was an instrument that became "secularized." Proportions are ultimately a device that helps give expression to a building.

MB In times of inclusion, there is less and less conformity. The proportions of the body, the standardized height of the navel (113 cm) in Le Corbusier's Modulor, are no longer an issue. We are now interested in doing the opposite, in disrupting scale – important is the harmonious balance of the components. In the forestry stations that we built in the middle of the woods in Turbenthal (1992) and Rheinau (1994), the proportions of the oversized hall on tree trunks stands in contrast to the low-lying building; there is deliberate competition between verticality and horizontality. Here proportions create tension.

NB The generation of balance and the static logic of a piece are absolutely crucial to my music. When I create a piece, I try to feel precisely – and at times very intuitively – how weight and proportion are distributed. But in my music, it's also important for this architectural structure to be flexible and modular. When I'm playing in the band, I can change the proportions of the pieces, lengthen parts and, thanks to verbal cues, play new parts of a song.

## SENSUALITY AND SENSE

MB For me, drawing in color with crayons is both a sensuous and a meaningful, emotional process. I keep superimposing floorplans and sections to make a whole until the project is born. A similar process of superimposing and densifying is taking place in cities. I think you can create sensuousness in architecture by placing buildings close together. We had an exhibition at the architecture gallery in Berlin in 2014 that we called *Sinnliche Dichte* (Sensuous Density) with the provocative statement that density can also foster familiarity, like a narrative of the kind that you find in old city centers.

CS Sense and sensuousness are terms that seem to be contradictory at first sight, but in our architecture, the goal is to relate them to each other. In the bar of the Werd Service Center of the city of Zurich (2006), the complementary colors red and green "conflict" with the spatial layout, thus allowing several readings of the space.

LB I think pop culture thrives on sensuousness. The meaning is often recontextualized through a personal exchange with the art and the music. The supposedly simple lyrics of a love song may suddenly arouse new personal emotions, so that the listener informs the song with personal significance and establishes a bond with it.

NB My 18-year-old daughter did a test with me: poetic sentences were shown online and you had to decide if they had been written by Shakespeare or Taylor Swift. I guessed most of them wrong. Contemporary pop songs often have extremely interesting lyrics, very poetic, rather than being written in the style of narrative prose. I was fascinated.

## AUDIENCE

NB I don't believe in the approach of writing music just for the sake of the art and the artist. For me, art is always based on communication with an audience, so when I write a piece, I also think of the people who will be listening to it. I'm a passionate listener myself and I want to be drawn into what's happening. As a composer this means: How do I set the tone? How much familiar, how much new code should I put in the piece? Where and how do I hook the audience, where do I surprise them? It's exciting to work on achieving these mixtures.

LB Pop music audiences have changed rapidly over the past decade. The change is directly linked to the manner in which music is consumed, but also to the diversification of channels and the visibility of artists on social media. Multiple target audiences consume artistic content that is prepared in different ways and on different platforms. Some people only listen to 15 seconds of a new single, others just watch the 15-minute behind-the-scenes video of an album on YouTube. Today's artists have to incorporate these different layers into their work and everyday life. You have to be honest, interactive but also stay artistically interesting. But then again pop

music has always developed in parallel and in close exchange with technological advances, so it's not a new thing to constantly adapt and grow the relationship with your audience.

CS Our audience consists of the residents of a building or a neighborhood. We have built 300 apartments in the past two years. Through efficient construction and prefabrication in wood, rents are still moderate and attractive for different social classes and different users.

MB Our audience has to accept the building whether they like it or not. We are well aware of this challenge. I think architecture needs a larger audience again. Newspapers should revive the feature section for architecture. Critical, historically solid writing that an audience can understand and appreciate fosters society's critical reception of architecture.

#### GRIDS AND NORMS

CS The grid is a tool for us. The norms listed by the Swiss Society of Engineers and Architects SIA are an impressive instrument that regulates many aspects of construction, but when these norms become ordinances, they are often more of a hindrance than a help.

MB The grid is neutral and useful in structuring a clear ground plan and defining the type of construction. It becomes interesting when thinking critically about infinite structures. Working at the Superstudio in Florence was seminal for me. The radical, visionary collages of the 1970s prefigured something that is now becoming a reality: Neom, a car-free ribbon city that will consist exclusively of The Line, Saudi Arabia, one single building extending for 106 miles. The dystopian, artificial complex with a mirrored glass façade was already presented as a large-scale model at the architecture biennial in 2016. The reduction of the city to a ribbon is a bold urban concept. A grid in the shape of a ribbon is an efficient means of addressing urgent questions regarding reduction; it is also a dangerous undertaking that could lead to the alienation of entire societies.

LB The digital grid, the synchronization of studio and song and the recording and layering of tracks at a fixed speed have radically changed the production of music. The technical potential of a grid can

create more precision, which can of course also be seen as "alienating" or "non-human." Human recordings are not 100% precise; now they can be auto-corrected, pushed on the grid and "made perfect." On the other hand, a production with thousands of samples and hundreds of parallel tracks is made possible by this overarching grid. It is in this context that music can be produced and made effective; a Skrillex production is a good example of this.

NB I am often faced with the challenge of not having enough grids and norms in my creative work, in other words, complete freedom. Luckily, of course, on one hand. But Stravinsky says, "The more constraints one imposes, the more one frees one's self." Also, through self-imposed freedom. The goal is to define a few motifs, a few rules that I can work with coherently. To me that's the most fun. I also like dogma, norms and rules in order to find out what's possible within their confines. But I only like them as long as I can choose them myself on the basis of observing the material. It's a paradox: I need a lot of freedom, but then, when I have a lot of freedom, I set clear limitations for myself.

#### FAILURE

MB As architects, we fail on a daily basis. Our work and ideas are subject to constant criticism because architecture has become a conversational must among consultants and housing analysts. But failing is very important to me personally. Failure has the allure of a new challenge. Powerful companies like SpaceX explicitly incorporate failure in their policy; it's the way they make progress. Clapping when a rocket explodes, followed by the joyful statement: "Fabulous, we've learned something." I find that inspiring. Trial and error is a mentality that can be learned. Actually, it's a natural process in any kind of artistic work – positive experimentation instead of negative failure.

CS Losing competitions because we simply couldn't find a solution is part of our daily life. And it usually make sense when you see the projects of the other participants. Coming in second is harder. Those submissions are sometimes more radical and probably more interesting than the winning project.

## NEXT GENERATION

CS The changes facing the next generation are primarily programmatic: social alienation, density, climate change. We don't know how architects will react. The role that artificial intelligence will play in the future is crucial. In the narrower sense of the term, our profession with its classic means of design, such as morphology and topology, construction and tectonics, program, and social context, has so far proven to be agile and resilient in the face of social change.

MB Not only theoretical issues but also the way people think and live have changed considerably since I studied architecture. Young architects of the next generation the world over are redefining their work. They are looking for collective forms of coexistence; they interpret cities as carefully considered extensions of an existing fabric; they are exploring potentials and narratives; and they are introducing innovation that is far removed from large-scale investment in major cities. That's why we always encourage students to conduct in-depth research in their work.

NB My three young daughters represent the next generation. It feels good to see them pursuing their interests, enjoying themselves or taking a critical stand. As you put it, Christian, I think they are exploring the foundational achievements of previous generations and building on them. As in music where people continue to build on traditions that are hundreds of years old – replaying and rethinking them. Concerts, for example: they're still an important factor alongside digital developments, and they're still as popular as ever.

## VOID/EMPTINESS

NB I didn't understand how revealing emptiness can be until becoming acquainted with Japanese art and painting. Just a few lines can make emptiness speak. In my music, I also try not to have too much "stuff" floating around, like notes or melodies. There is dramaturgy, tension and complexity in my music, but I also need a lot of empty space, a void that speaks for itself. Ideally, a few lines can create an emptiness that grows beyond the lines that define it. That's why I like drawing so much.

MB You've probably heard of Jerzy Grotowsky, who came up with the idea of "poor theater." He said that his work needs no light, no costumes, no script, no stage. I'm fascinated by his mastery of "leaving things out." That's similar to the way I perceive your music. In contrast, architecture is always embedded in a larger context and in its history. When we build a space, it always gets filled, it's never empty. In architecture, I understand emptiness as the intention of leaving out purely formal elements to achieve a certain clarity. In positive terms, emptiness means reduction.

## CHALLENGES

CS "Embedded knowledge" is rapidly becoming omnipresent, in our profession as well – on the construction site, in engineering offices, in companies. This accumulation of knowledge drawn from practice is extremely efficient and it is still of exceptional quality, especially in Switzerland.

MB Climate issues and constantly changing social coexistence compel us to seek well-founded responses. I think we have to widen our knowledge to include new and even uncomfortable ideas. We can't just seek answers; we have to invent new ones and act on them. I'm convinced that critical open-mindedness and cultural understanding protect society from fake news. Intercultural coexistence, making music together like you have always done may well be one of the secrets of the future. One of the reasons why we feel close to you.

## LIMITS

LB Testing your limits, playing with them, has always been a core aspect of pop. In recent years, the limiter, an audio processing tool, has become an extremely important device not only in terms of content, but also in actual music production. It has made a huge impact. Limiters were once used at the very end of the recording process to control dynamic range between loud and soft peaks in volume. Now there are many digital versions and it's used to manage extremes and produce frenetic pop and electro music. Limiters have become indispensable as an essential creative and aesthetic tool, especially in EDM (electronic dance music).

cs When working with existing structures, you always have to ask what the architectural substance of a building or an urban structure has to offer. Where can one find new potential? Where is it overextended, where does it reach its limits? We built four stories in the form of a light-weight wood construction built on top of the Sihltal-Zürich-Uetliberg-Bahn SZU control center in the Giesshübel Development (2013) in Zurich. This represents subsequent densification and restructuring that is appropriate and generates new living space. For the headquarters of Switzerland Tourism (2019) a tunnel-shaped entrance under the existing perimeter block – a reference to the NEAT Gotthard tunnel – establishes a new relationship with the former building in the courtyard and enhances it.

MB As far as our interests are concerned, Christian and I have never set ourselves limits. We jump from one theme to another, in a positive sense, sometimes by accident, sometimes because of a specific interest. That leads to new things, like book projects or exhibitions, which are an inspiring complement to our daily work and always help propel us forward.

## MONDAY

NB At the turn of this century, Monday was still a pretty boring day. Everything was closed and movie theaters offered reduced admission. None of the clubs and rarely any bars were open. It was the perfect weekday to rehearse regularly with the band and exchange ideas. I rented a club and we played a concert every week. On Monday, January 29, 2024, we celebrated the thousandth (1000!) concert at the Exil in Zurich. In the course of over two decades, with all this work, all these concerts and workshops, we have built an audience, a community and – almost by accident – our own brand.

cs Alongside the rigorous, modular structure, your Monday concerts always come up with surprises, you take “artistic risks,” like abrupt changes of rhythm. It reminds me of Brian Eno’s *Oblique Strategies*, which he produced with Peter Schmidt in 1975. Eno was also the producer of Talking Heads and Coldplay. The *Strategies* are a set of 100 cards that challenge artistic work in the studio with “odd questions,” always pushing it a step further, which is an experience that all four of us share.

Note: The notions of “parts and wholes” as well as “sensuality and sense” are indebted to Martin Steinmann. See, e.g., Christian Sumi: *Martin Steinmann – “Échanges autour de ‘La manière de penser l’architecture’”* (in: Faces 82/2023, pp. 51–57).

## BURKHALTER SUMI

Founded by Marianne Burkhalter und Christian Sumi in 1984. In addition to monograph exhibitions in Zurich, Lausanne, Bordeaux and Vienna, the office has also designed several themed exhibitions: Gottfried Semper. Architektur und Wissenschaft (2004) and *robots – from motion to emotion* (2009), both at the Zurich Museum für Gestaltung (today’s ZHdK); *The Unexpected View* (with Christophe Girod, ETH Zürich, 2014) and *The Grapevine Structure of Konrad Wachsmann* (with Marco Pogacnik, IUAV Venice, 2018), both at the Architecture Biennale in Venice. Research projects include an in-depth study of the Alpine region as a landscape of transit.

Selected publications: *Marianne Burkhalter & Christian Sumi – The Timber Buildings* (gta Verlag ETH, Zurich, 1995); *Marianne Burkhalter + Christian Sumi* (Princeton Architectural Press, New York, 1999); *Burkhalter Sumi. Recent work, 2G n.35* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000); *burkhalter sumi architects. projects 2002-2015* (Electa, documenti di architettura, Milan, 2016); *Der Gotthard. Il Gottardo. Landscape. Myths. Technology* (M. Burkhalter, C. Sumi, eds, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2016). In 2020, the office was handed over to longtime partners Yves Schihin and Urs Rinklef (now Oxid Architektur Zürich).

## MARIANNE BURKHALTER

born in Thalwil in 1947, lives in Zurich. Trained as a drafts person with Hubacher und Issler. Employed at Superstudio Florence (1969–1971) and Studio Works, New York and Los Angeles (1972–1977). Auditor at Princeton University, USA (1971–1972). Assistant to Klaus Vogt (1981–1983) and Mario Campi (1984–1986) at ETH Zürich. Guest lecturer at Southern California Institute of Architecture SCI-Arc Los Angeles (1987). Guest lecturer at EPF Lausanne (1999) with Christian Sumi. Member of the Gestaltungsbeirat Salzburg (2015–2018). Professor with Christian Sumi at the Accademia di architettura in Mendrisio AAM (2008–2016). Member of the Berlin Academy of the Arts since 2021. Selected publications: *Freudenberg. Der Architekt Jaques Schader und die Kantonsschule in Zürich-Enge* (Museum für Gestaltung Zürich, 1992); *Gebäude finden / Finding Buildings. Kreidezeichnungen / Chalk Drawings* by Marianne Burkhalter (Burkhalter Sumi Architects, ed., Scheidegger & Spiess, Zurich, 2009).

## CHRISTIAN SUMI

born in Biel in 1950, lives in Zurich. Diploma at ETH Zürich. Research assistant at the Institute for the History and Theory of Architecture gta (1980–1983). Assistant to Bruno Reichlin, EAUG, in Geneva (1985–1987) and Mario Campi ETHZ (1989–1991). Guest lecturer at GSD Harvard University (1994). Guest lecturer at EPF Lausanne (1999) with Marianne Burkhalter. Guest lecturer at University Strathclyde in Glasgow (2003). Professor with Marianne Burkhalter at the Accademia di architettura Mendrisio AAM (2008–2016). Selected publications: *Investigations on the legendary Citroën DS. The*

*Goddess – La Déesse* (Lars Müller Publishers, Baden, 2020); *Giulio Minoletti 1910–1981* (Christina Loi, Christian Sumi, Annalisa Viati, eds, Archivio del Moderno (AdM), Mendrisio, Academy Press/Silvana Editoriale, Milan, 2016).

## NIK BÄRTSCH

Nik Bärtsch, born in Zurich in 1971. Pianist, composer, producer and writer. Graduate of Musikhochschule Zürich, studied philosophy, linguistics and music sciences at the University of Zurich. Lived in Japan, 2003/04. Lifelong work on his Ritual Groove Music, solo and as leader of the music ritual group Mobile and the zen-funk quartet Ronin. Founder of the label Ronin Rhythm Records, cofounder of the music club Exil and the music Festival *Apples and Olives*. Winner of “Rising Star Keyboards” (DownBeat, USA, 2016). Albums: *Entendre* (Nik Bärtsch, solo piano, ECM, 2021), *Holon* (Nik Bärtsch with Ronin, ECM, 2008). Publication: *Listening – Music, Movement, Mind* (Nik Bärtsch, Lars Müller Publishers, 2021).

## LUCA BURKHALTER

Luca Burkhalter, born in Zurich in 1989. Keyboarder, producer, creative director. Master of Arts in Pop Music at the Zürcher University of the Arts ZHdK, 2015. Lecturer in songwriting and diverse interdisciplinary courses at the ZHdK since 2016. Professional musician. Member of the Swiss pop band Baba Shrimps. Cofounder of Kreativagentur Grizzly AG. Currently commuting between Liverpool and Zurich. Albums: *Road to Rome* (Baba Shrimps, Sony Music, 2017); *Album III* (Baba Shrimps, Grizzly AG, 2021). Video: *Fero – Performance within Structure* (2022).



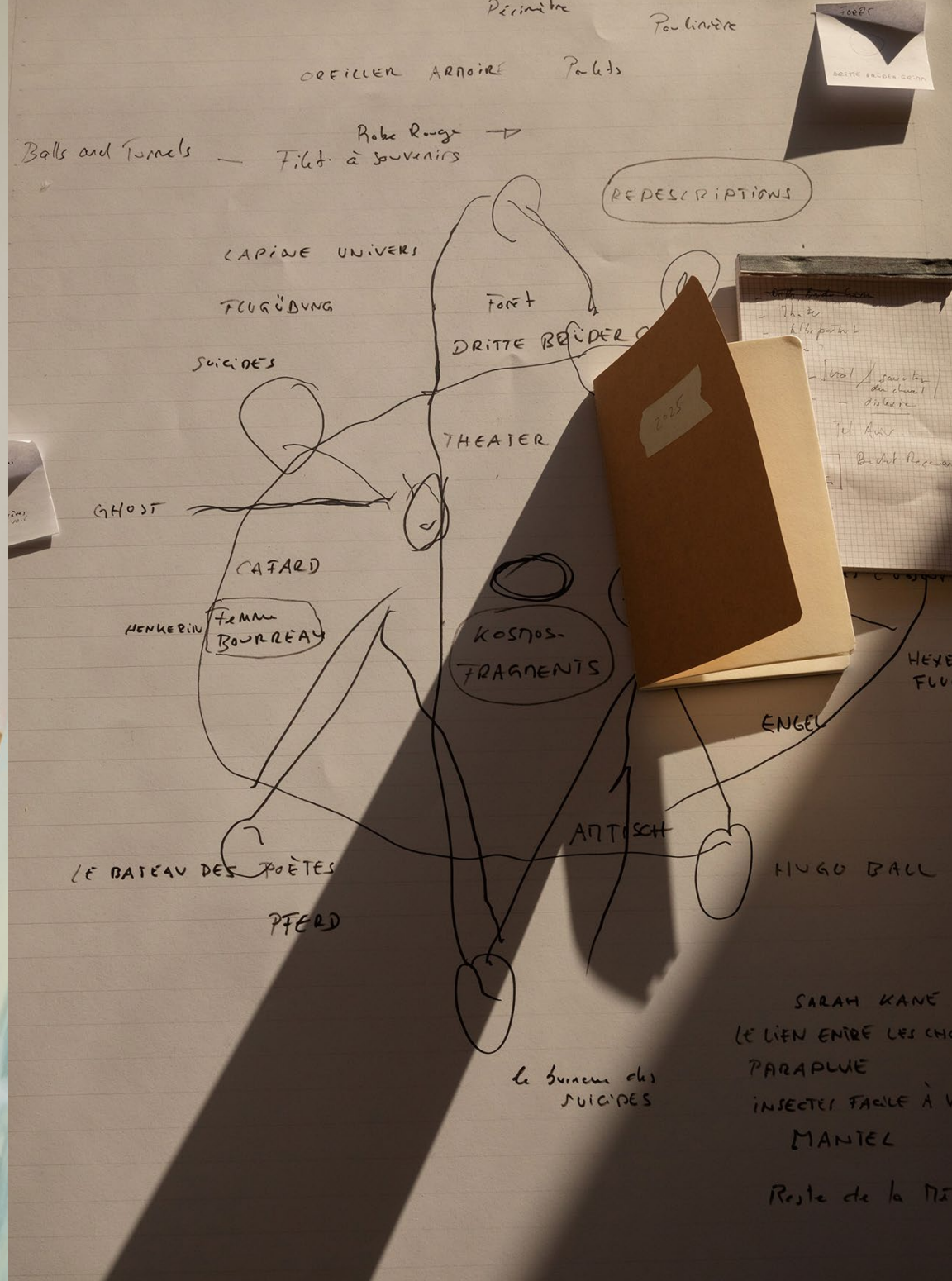






Valère Favre. Lapine Univers #4, 2006. 225 x 152 cm, Öl auf Papier













# Valérie Favre

## «Kunst ist nicht gemütlich»

## Valérie Favre im Gespräch mit Angela Lammert

Dieses Gespräch fand im November 2023 im Berliner Atelier statt. Vortrefflich als Understatement versteckt, befindet das Atelier sich im «Roten Wedding» – in der Ecke eines eher kahlen zweiten Hinterhofes. Wenn man die Stufen wie in einem Turm hochgestiegen ist, erstreckt sich ein weiter Raum mit grossen Fenstern und Arbeitszonen fürs Malen, Zeichnen und Schreiben. An den Wänden sind nicht nur Leinwände aufgespannt, an denen Valérie Favre arbeitet, sondern auch Arbeitstafeln, auf denen tagebuchartige Skizzen, Bilder und Fotografien angebracht sind. Es war nicht der erste Besuch und nicht unser erstes Gespräch in diesen Räumen. Gespräche sind zu einem Teil ihres Werks geworden. Wie in ihren Bilderzyklen, die sich überlappen und gleichzeitig entstehen, starten wir unseren Austausch in einem Moment, wo das Manuskript eines anderen Gesprächs vor ihr liegt. Waren vor zwei Jahren kleine Scheibenobjekte der *La Poulinière* (Serie seit 1989) in seriellen Reihen auf Tischen installiert – ein Moment des Innehaltens von Erprobtem –, vermittelte sich jetzt ein Eindruck der Veränderung von Unerprobtem. Auf den grossformatigen Leinwänden lassen erste Schichten von Ölfarben neue Bildfindungen erahnen. Die Intensität unseres Gesprächs setzte sich im Sog des Überdenkens und Überarbeitens fort.

ANGELA LAMMERT

«Wenn Mathe-Gleichungen Wurzeln hätten, wo würden dann die Hasen leben?» soll Meret Oppenheim schon als Schülerin notiert haben. Die Figur der *Lapine* (Die Häsin) – halb Frau, halb Hase – als hybride Frauengestalt ist wie eine Metapher deiner Malerei. Es sind androgyne Figuren und Fabelwesen wie die *Lapine*, die deine in Serien konzipierten Ölgemälde bevölkern und in denen du dich kritisch mit traditionellen Geschlechterrollen oder Motiven und Denkfiguren aus Kunstgeschichte und Literatur auseinandersetzt. Wie oft in deiner Arbeit verweben sich Bildfindungen mit Vergangenen – auch mit der eigenen Biografie. Du bist in Evilard geboren, das in sonniger Hochlage am Osthang der Jurakette im Schweizer Kanton Bern liegt. Deine Malerei steht für einen expressiven Pinselzug und eine schwarzviolette, bläulich und gelb leuchtende Palette. Kann man das auch als Echo auf die Landschaft deiner Kindheit sehen?

VALÉRIE FAVRE Meine Malerei ist mental. Ich arbeite mit Erinnerung und Reinszenierung. In diesem Sinne stimmt das. Neuchâtel, wo ich mein Atelier habe, gibt mir als Ort Ruhe und Konzentration – eine Art Gleichgewicht zu meinem Berliner Leben, wo ich unterrichte, male, Ausstellungen ansehe und mich mit Künstlerinnen und Künstlern treffe. Ich liebe das Paradox.

## SCHMUTZIGE FARBE UND SCHICHTUNG

LAMMERT Die Farben, mit denen du malst, sind «verwaschen, schmutzig und trüb», um es mit deinen Worten zu beschreiben. Es ist für dich ein Mittel, deutlich zu machen, was nicht sichtbar ist. Selten verwendest du reine Farben oder klare Konturen. Würdest du diese Form der gemalten Unschärfe als melancholische Grundstimmung beschreiben?

FAVRE Ich denke an Max Beckmann und seine Farbe. Er musste ins Exil. Im Unterschied zu einer kollektiven Geschichte, wie sie Beckmann erlebt hat, hat die Schweiz in diesem Sinne keine Geschichte. Es ist ein «Sauberland». Darum sollte für mich die Farbe auf keinen Fall «lieb» sein. Ich hatte immer Angst, schöne und reine Farbe zu benutzen, weil ich eine Frau bin. Wir reden hier über die 1970er Jahre. Ich wollte betonen, dass ich auch mit «schmutzigen» Farben male.

LAMMERT Sind reine Farben wirklich weiblich konnotiert? Auch wenn die Farbe selbst in der Geschichte oft der Weiblichkeit zugeordnet wird, ist der Einsatz der reinen Farbe bei männlichen Malern gleichermassen festzustellen. Ich denke an Henri Matisse – du hast an deiner Studiowand eine Fotografie gepinnt, auf der Matisse mit einem langen Stock Farbskizzen für die Barnes-Fresken entwirft – oder auch Mark Rothko. Darum überrascht mich deine Schlussfolgerung. Aber ich verstehe deinen Impuls.

FAVRE Das hat damit zu tun, dass ich in Paris angefangen habe zu arbeiten. Frankreich war in dieser Zeit noch sehr konservativ und die Malerei von Männern bestimmt. Ausnahmen waren Joan Mitchell und Aurélie Nemours. Marlene Dumas war zwar Ende der 1970er Jahre mit einem Stipendium in Paris, arbeitete aber vor allem in Belgien, Maria Lassnig und Miriam Cahn,

beide wie Mitchell und Nemours einer älteren Generation angehörig, waren mit ihrer Malerei zur Zeit meiner Anfänge in Paris noch nicht so präsent.

LAMMERT «Malen ist eine Anhäufung von Schichten, ist zum Stehen gebrachte Zeit» lautet ein Credo von dir. Hat Schichtung oder Verschichtung nicht nur mit Überlappung, Durchkreuzung, sondern auch mit Auslöschung, mit dem Mitmalen des Grundes zu tun?

FAVRE Ja – du hast recht. Mich interessiert das Geheimnis, das nicht auf den ersten Blick Sichtbare. Insofern reizt mich das Malen nach Fotografie nicht. Eine Ausnahme ist Gerhard Richter in seiner malerischen Auseinandersetzung mit der Fotografie, der gleichzeitig an seinen Spachtelbildern arbeitet und damit die Malerei ausstellt. Mir geht es um die Malerei, nicht um das einzelne Bild. Sicherlich ist das auch ein Grund, warum meine Arbeit mit Farbe immer an Zyklen gebunden ist. Ich arbeite seit Jahren an einer Struktur, deren Zyklen sich nicht linear in einer Addition von Bildern bilden, sondern die wie eine Spirale funktioniert.

In meiner Serie *Le Bateau des poètes* (2020/2022), einer Arbeit übers Exil, lasse ich fließend konturierte Flecken vor dunklem Hintergrund aufleuchten. Sie überlappt sich mit der Serie *Fragmente/Kosmos/Universum* (2019/2020), die um die Idee einer anderen Landschaftsmalerei kreist. Obwohl auch hier die Bildgründe in dunkelvioletten Farben gemalt wurden, sind die hellen Schleier vollkommen unscharf. Diese Art der Schichtung, der Überkreuzung ist es, die mich interessiert.

LAMMERT Das ist auch das, was ich in deinen mit aus Text gebauten Zeichnungen sehe. Du setzt eine Schrift wie eine Figur vor einen Grund oder umgekehrt wie eine Synkope als Grund ein, der mit der gezeichneten Figur ein flirrendes Spiel eingeht. Damit wird die Zeichnung nicht allein durch die Linie definiert, sondern gleichermassen durch den Grund.

FAVRE Als ich 2012 für den Prix Duchamp in Paris nominiert wurde und ihn nicht bekam, war ich erschöpft und verletztlich. Ich habe mich in eine drei Wochen lange Mönchsklausur zurückgezogen und das Buch *Thomas l'Obscur* (1941) von Maurice Blanchot wiederentdeckt. Zu dieser Zeit habe ich die Schreivarbeiten von Mark Lammert gesehen und war über

die Parallelität überrascht. Nachdem ich mir die vollständige Ausgabe von Blanchot besorgt hatte, fing ich an abzuschreiben. Durch dieses Kopieren entstand ein malerischer Fluss. Figuren, Notizen, Farbe reicherten das Geschriebene des Textes an, wurden zu einem Psychogramm, das mich auf neue Weise zur Malerei führte.

LAMMERT Welche Rolle spielt für dich das Thema Übersetzung?

FAVRE Das spielt für mich in allen Medien eine grundlegende Rolle. Zum einen beginne ich mit einer Idee oder einer Emotion, um sie in ein Bild zu übertragen und in die Fläche zu «übersetzen». Zum anderen muss ich mich mit meiner französischen Muttersprache oft in einer anderen Sprache ausdrücken. Übersetzen ist eine Art von Anspruch. In der Malerei, die für mich ein geniales Medium ist, möchte ich ein Bild «bauen». Dieses Bauen ist Übersetzen.

#### DAS BILDNERISCHE UND DAS THEATRALE

LAMMERT Warum hast du aus deinen Katalogen die Biografien weitgehend herausgenommen?

FAVRE Weil ich sehr faul bin. Allerdings: Ich habe auch nie Malerei studiert, habe sogar die Schule früher verlassen. Meine Eltern – mein Vater war Uhrmacher und meine Mutter Hausfrau – haben das nicht begrüsst.

LAMMERT Im Unterschied zu den Jungen, die Sport machen konnten, musstest du in der Schule ein Hauswirtschaftsprogramm absolvieren. Hat dieses frühe Erlebnis mit dazu beigetragen, dass du dich für eine feministische Haltung entschieden hast? Und hat diese Erfahrung auch dazu geführt, dass du dir selbst ausgedachte Regeln für dein Arbeiten auferlegst, zum Beispiel in deiner Serie *Balls and Tunnels* (seit 1995)?

FAVRE Man sollte auf dieser Schule tatsächlich das Waschen und Bügeln lernen. Darum habe ich dieses Prinzip umgekehrt, indem ich in *Balls and Tunnels* zuerst mit Wasser und Tinte Flecken gemacht und dann das Stück Stoff bearbeitet habe. Damit habe ich gewissermassen einmal im Jahr den Zufall in meine Malerei «eingeladen», was ich in dieser Form bis zu meinem Tod weiterführen möchte.

LAMMERT Warum hast du dich zuerst für die darstellende Kunst, für das Schauspiel und das Bühnenbild, entschieden?

FAVRE Die Entscheidung für die Malerei fiel spät. Obwohl ich schon früh eine «Rettungsstelle» in der Académie de Meuron in Neuchâtel gefunden hatte, wo ich mit elf, zwölf Jahren als einziges Kind mit Erwachsenen Aktmodell zeichnen konnte. Es war wie ein Courbet-Atelier im 19. Jahrhundert.

LAMMERT Warum bist du aus Neuchâtel weggegangen?

FAVRE Es gab damals kein Abitur mit Schwerpunkt Bildende Kunst in Neuchâtel. Das war nur in Genf möglich. Darum bin ich mit 15 Jahren ans Collège Voltaire in Genf gegangen, aber leider nur ein halbes Jahr geblieben. Mein Versuch an der Hochschule Holborn in London scheiterte, aber ich blieb ein Jahr in England. Dort kam ich wegen einer Episode sogar kurzzeitig unschuldig ins Gefängnis. Danach kehrte ich nach Genf zurück, wo ich anfang am Theater zu arbeiten. Durch den frühen Abbruch der Schule musste ich Geld verdienen. Neben vielen Gelegenheitsjobs hatte ich das Glück, am Grand Théâtre de Genève und an der Comédie de Genève an der Ausführung von Bühnenbildern mitarbeiten zu können.

LAMMERT Wie kam der Schritt von den Bühnenbildarbeiten zum Schauspiel?

FAVRE Ich hatte kurz geschorene Haare, als ich in Genf in der Bühnenbildwerkstatt bei Michel Deville mit anderen Retuschen an Bühnenbildern ausgeführt habe. Der Regisseur André Steiger bot mir eine androgyne Rolle für das Stück *Les Précieuses ridicules* von Molière an, bei der man nicht sprechen musste. Die Genfer Lokalpresse war begeistert. Und so habe ich weitere Rollen bekommen. Ich habe das Schauspiel nie gelernt, sondern einfach gemacht.

LAMMERT Hat dich der Druck der Anpassung in einem Ensemble, den du als Schauspielerin gespürt hast, wieder vom Theater weggeführt?

FAVRE Ja. Am Ende habe ich gedacht, es wäre weise, aufzuhören. Aber ein Mensch, der sich ausdrücken wollte, war ich immer.

LAMMERT Welche Bedeutung hat die Malerei in deiner Theaterzeit gespielt?

FAVRE Ich habe kaum gemalt. Im Theater ist man immer in einem Ensemble. Ich hatte auch durch meine fehlende professionelle Ausbildung kein Netzwerk, keine Struktur, die mich hätte auffangen können.

#### BEIM MALEN GIBT ES KEINE GRAMMATIK

LAMMERT Du bist mit 18 oder 20 Jahren nach Frankreich gegangen. Wie kam es dazu?

FAVRE Das hatte wieder mit einem Angebot am Theater zu tun: zuerst am Théâtre national de Strasbourg unter der Leitung von Jean-Pierre Vincent. Ich habe sogar in einem zeitgenössischen Stück von Michel Deutsch, *Partage* (1981), das er selbst inszenierte, die Rolle einer Erzählerin gespielt. Dann wurde ich in Paris engagiert, beendete aber dort die Arbeit als Schauspielerin und widmete mich ausschliesslich der Malerei. Ich hatte das Glück, als Autodidaktin von Caroline Andrieux von der Usine Ephémère in Paris entdeckt zu werden, und begann meine Malerei in Frankreich zu zeigen.

LAMMERT In Paris hast du jeden Mittwoch das Collège international de philosophie besucht und Vorlesungen über Mathematik, Logik, Kunstgeschichte und Kunsttheorie gehört, vor allem bei dem Kunsthistoriker und Philosophen Thierry de Duve. War das etwas wie ein Nachholbedürfnis nach Bildung?

FAVRE Weil ich nicht studiert hatte, war ich anfangs in Diskussionen immer sehr zurückhaltend. Aber ich habe immer Universitäten besucht. Mich hat Mathematik interessiert. Für die Poesie der Sprache habe ich Thierry de Duve gesucht und gefunden. Ich hatte ihn bei einer Pariser Galeristin kennengelernt. Dort traf sich ein Kreis von Gleichgesinnten. Als er eine Stelle an der Universität bekam, hat er diesen Freundeskreis zu den Vorlesungen eingeladen. Er wollte sein Buch über Marcel Duchamp testen. Die Vorlesungen waren einmal in der Woche und danach diskutierte man in der Kneipe weiter.

LAMMERT Ist deine Formulierung «Das Theater ist die Malerei» umkehrbar in «Die Malerei ist das Theater»?

FAVRE Ja – mit Gefahr! Beim Theater hast du die lineare Zeit, das hast du bei der Malerei nicht. In der Malerei musst du den Blick ohne Theater bauen, damit die Malerei nicht illustrativ wird.

LAMMERT Birgt Malerei für dich ein Potenzial von Langsamkeit, die es im Theater so nicht gibt?

FAVRE Prinzipiell stimmt das, aber auch das japanische Nō-Theater kann sehr langsam sein. Im Theater gibt es Schichtung von «Sicht über Sicht über Sicht». In der Malerei ist es «Ebene über Ebene über Ebene»: nicht immer die dünn aufgetragene Malschicht, sondern das sichtbare Relief mehrerer übereinander aufgetragener Farbschichten. Das Theater ist komplett abstrahiert, aber wir finden Schichten des gesellschaftlichen und politischen Diskurses. In der Malerei hat man das auf andere, eher vermittelte Art und Weise.

LAMMERT Wie bist du von Paris nach Deutschland gekommen?

FAVRE Ich war mit einer Gruppenausstellung französischer Malerei im August 1996 im Künstlerhaus Bethanien in Berlin. Das Ruinöse und Poetische hat mir total gefallen. Ich wollte sofort in Berlin leben. Zu dieser Zeit gab es noch eine grosse Wiese vor dem Bundestag, am Potsdamer Platz waren nichts als Hasen und Bombenlücken. Nach drei, vier Jahren gab es das alles nicht mehr. Seitdem ich in Berlin lebe und arbeite, habe ich mich ausschliesslich mit dem Medium der Malerei beschäftigt – bis auf eine Ausnahme: ein Objekt als Denkmal für die 1999 an Suizid gestorbene Theaterautorin Sarah Kane (2003), mit der ich mich seelenverwandt fühle.

LAMMERT Gilt deine Beschäftigung mit Märchen dem Bedürfnis, sich von der Kindheit abzunabeln oder erneut anzuknüpfen?

FAVRE Märchen sind die bösesten Erzählungen, die es gibt. Das Böse ist zu Archetypen geronnen. Die Rolle der Frauen in Märchen ist oft die der Hexe oder die der Prinzessin. Das hat mich gereizt.

LAMMERT Ich bin eine «falsche Malerin» – so ein Ausspruch von dir. Ist es der performative Ansatz des Theaters, den du in deiner Malerei weiterführst, oder ist es eher der performative Akt des Malens selbst, den du als performative Malerei beschreiben würdest?

FAVRE Es gibt aussen und innen bei der Malerei und beim Theater. Die Malerei ist etwas, was einsam entsteht. Eine Geschichte ohne Worte, die du in dir trägst. Das Performative ist im Theater immer ein gemeinsames Erlebnis, Gehen, Schreien. Das kann ich auch beim Malen machen, aber allein und ohne Publikum. Dennoch ist das Performative für beide Medien sehr wichtig.

LAMMERT Du hast nicht nur geäußert, eine «falsche Malerin» zu sein, sondern auch eine «falsche Schriftstellerin», die gern schreiben würde, sich jedoch besser darauf versteht, malend Emotionen auszudrücken. Hast du versucht, in deinen Anfängen selbst Texte zu schreiben?

FAVRE Ich habe ein Theaterstück geschrieben, als ich einen Auftrag dafür von der Galerie Camille von Scholz bekam: *Dégel*, das 1992 herausgegeben wurde. Das Problem war nur: Wenn man schreiben möchte, muss man die französische Grammatik sehr gut beherrschen. Beim Malen gibt es keine Grammatik. Da kann ich meine eigene Grammatik bauen – in der Fläche und durch die Zusammenstellung. Und das gab mir grünes Licht. Wer kann das beurteilen? Aber ein Text!

#### STRUKTUR ALS SPIRALE VON WERKZYKLEN

LAMMERT Du arbeitest gleichzeitig an verschiedenen Werkgruppen und in unterschiedlichen Medien.

FAVRE Ich habe den Wunsch, eine Struktur zu bauen, in der sich die verschiedenen Serien meiner Malerei kreuzen. Teile sind jeweils in einer anderen wieder aufgehoben oder verwandeln sich in etwas anderes. Meine Malerei formt sich seit Jahren in Serien, die viele Bereiche des Mediums abdecken. In ihnen erforsche ich verschiedene Aspekte der Malerei, von der Figur in einer Landschaft wie bei *Der dritte Bruder Grimm* (2004/2007) bis

zur absoluten Landschaft *Fragmente/Kosmos/Universums*. Das kostümierte Selbstporträt, zum Beispiel die Serie *Selbstporträt als Hugo Ball* (2016/2017), die *Engel* (2017/2018) nach Odilon Redon, in denen ich mich als Mann und Frau verkleide, bis hin zu den grossen malerischen Szenen *Théâtres* (2009–2017), in denen ich mich mit der Erscheinung von Figuren und Objekten beschäftige, die von einem Triptychon zum anderen wiederkehren. Ich stütze mich auf vorhandene Bilder, um meine Gemälde nach meinem Geschmack neu zu inszenieren. Diese sind oft wiedererkennbar, wie zum Beispiel die Serie *Ghost (Goya)* (2012–2016). Auch das ist eine Serie, die die Rolle der Frau aufgreift. Ich nenne sie *Redescriptions* (seit 2007).

LAMMERT In deiner Serie *Théâtres* treten Figuren auf, die du in deiner Serie *Redescriptions* zu Rembrandts *Kreuzabnahme* (1633) wieder aufnimmst. Warum verbindest du deine malerische Auseinandersetzung mit Rembrandt – einer Inkunabel der Malerei – mit dem Theater?

FAVRE Ich reanimiere in den *Redescriptions* vorhandene Motive, auch, um die Erfindung einer neuen Komposition einzusparen.

LAMMERT Ist es eher die Umkodierung männlich besetzter Figuren – ich denke etwa an *Die Henkerin* (2008/2009) –, für die du dich in deiner Malerei bei der Transformation von Referenzen der Malereigeschichte interessierst? *Redescription* durch Zitat?

FAVRE Absolut. Man könnte auch einfach neue Worte (er)finden. Aber in der Geschichte war der Tod immer männlich konnotiert und das Leben weiblich.

LAMMERT Rolle, Vorhang, Beleuchtung, Frontalität bestimmen für dich das Theater. Gibt es dafür ein Pendant in der Malerei? Du hast einmal von Farbe, Fläche und Zufall gesprochen. In welchem Verhältnis steht das Animalische dazu, wie bei der *Kakerlake* (2008/2010) oder der *Lapine* (2001–2012)?

FAVRE Bei dem malerischen Spiel mit dem Motiv der Kakerlake – da kann man schon vom Theatralen sprechen. Hingegen man bei der *Lapine* eher von einer Schauspielerin sprechen müsste, die meine Rolle am

Anfang meines Berliner Lebens eingenommen hat. Sie ist erst auf der zweiten Ebene theatralisch. Das Motiv der Kakerlake ist auch ein ironischer Verweis auf Sammlungen – von Schmetterlingen ebenso wie von Kunst. Kakerlaken sind die Tiere von heute!

LAMMERT Ist deine Installation *Les Restes de la méduse* (1996) nach Théodore Géricault eine Erweiterung der schauspielerischen Erfahrung, die du 1982 mit der Aufführung des Schlussmonologs von Molly Bloom aus *Ulysses* von James Joyce gemacht hast?

FAVRE Puff! Das habe ich mir noch nie überlegt. Aber so kann man das ausdrücken. Für mich war es eine Herausforderung, diesen Text auswendig zu lernen – es waren acht Stunden Aufführung. Sie war von Géricaults Bild *Le Radeau de la Méduse* (1819) inspiriert und als Videoimprovisation Teil der Installation.

LAMMERT Welche Rolle spielt das Erzählerische für dich in deiner Malerei?

FAVRE Bisher habe ich noch nicht genug darüber nachgedacht. Obwohl meine Malerei erzählerisch ist, möchte ich mich zugleich davon fortbewegen. Ich entspanne mich in der Narrativität und habe gleichzeitig Angst davor. Ich bin weder eine figurative noch eine abstrakte Malerin. Ich benutze beide Richtungen, wann es nötig ist.

LAMMERT Figurativ und abstrakt sind für mich eher ideologische Kampfbegriffe des 20. Jahrhunderts und keine wirklichen Kategorien, um über das Bildnerische nachzudenken. Bedient die Strategie der Umdeutung männlicher Archetypen nicht auf spiegelbildliche Weise das Klischee von Männlichkeit und Weiblichkeit?

FAVRE Ich habe keine weiblichen Archetypen gesucht. Mich hat einfach die Malerei interessiert, nicht das Geschlecht.

LAMMERT Nach deinen *Weissen Bildern* (1992) hast du dich in der Serie *Robes Rouges* (1994–1996) auf die Farbe Rot konzentriert, Kleidungsstücke, die sich formatfüllend

ausbreiten, aber ohne menschlichen Körper mit der Abwesenheit des Physischen spielen. Später hast du das Physische in die Akteure deiner malerischen Bühne gelegt und durch Abwesenheit Bildgeschichten erzählt. Wie kam es dazu?

FAVRE Ich habe die Körper entleert, indem ich mich nur mit dem Stoff in der Malerei beschäftigt habe. Die *Robes Rouges* sind wie ein Stück Fleisch und auch wie ein Weihnachtsmann. Diese Ambivalenz hat damals grosse Aufmerksamkeit in Frankreich ausgelöst. Dann habe ich mit Jacopo da Pontorno (1494–1557) das Gegenteil untersucht: weiss und rot und rot und weiss. Inspiriert hat mich sein Bildnis *Cosimo de Medici d.Ä.* (1518/1519). Aber wieder ging es um das Entleeren von Körpern.

LAMMERT Deine serielle Arbeitsweise wird durch gleichbleibende Bildregeln wie Komposition, Format oder Farbkonzept bestimmt, mit denen du dich auf ein Thema oder ein Motiv der Leinwand konzentrierst. Das erscheint mir wie eine Paradoxie: In welchem Verhältnis steht das zu deinem performativen Ansatz?

FAVRE Das ist eher die Lücke, aber auch die Paradoxie, die mich an diesem Verhältnis interessiert.

## ZUFALL UND FEMINISMUS

LAMMERT Als weibliches Pendant zu Marcel Duchamps *3 stoppages étalon* (1913–1914) ist die *La Poulinière* mit Drehscheibe und Entscheidungsvorgaben bewusst gewähltes Werkzeug und Zufallsstruktur, Malerwerkzeug und Malerregel, zugleich: Die Welt der *La Poulinière* – eine poetische Welt der Wahl. Warum brauchst beziehungsweise nutzt du diese Strukturierung und Grundierung für Handlungsoptionen des Arbeitsprozesses?

FAVRE Weil ich spielerisch auf eine «neue Plattform» meiner Arbeit kommen möchte, die nicht gedanklich-theoretisch vorbestimmt ist, aber dennoch einen überraschenden Handlungsraum festlegt.

- LAMMERT Hat das nicht auch damit zu tun, dass dein Ausgangspunkt nicht in erster Linie bildnerisch ist?
- FAVRE Ja – das könnte man sagen.
- LAMMERT Wenn du mit dem Begriff *La Poulinière* einen feministisch konnotierten Kommentar zu Duchamp setzt, indem du das Verhältnis zum Sinnlichen der Farbe und des Farbauftrags ausloten möchtest, wiederholst du dann nicht Klischees, dass Farbe mit Weiblichkeit zusammengebracht wird? Oder ist es eher eine Versuchsanordnung, die von der Farbe ausgeht, die wiederum eine männliche und eine weibliche Dimension besitzt?
- FAVRE Das ist sehr spannend. Zum Beispiel schwarze Farbe bei Pierre Soulages. Aber die Epoche des Fauvismus ist voll mit Farbe. Auch die mexikanische Wandmalerei ist nicht schwarz.
- LAMMERT Meiner Meinung nach hat Schwarz mehr mit der Nachkriegszeit als mit Männlichkeit zu tun, denkt man an Robert Motherwell oder William Scott und an die Malerei der DDR bei Manfred Böttcher oder Harald Metzkes.
- Bei deiner Serie *Suicide* (2003–2013) hast du, um deine eigenen Worte aufzugreifen, «Präsenzen» gelegt, geisterhafte Schatten, die in deiner Serie *Ghosts* (Goya) weiterentwickelt werden. Konzipierst du das schon beim Beginn gleichzeitig entstehender Serien?
- FAVRE Es entsteht im Prozess. Ich sitze am Schreibtisch, aber ich muss es ausprobieren. Trotzdem ist es eine Entscheidung, wenn ich bestimmte Anregungen, Motive aufnehme.
- LAMMERT Hat es mit einer intimen tagebuchartigen Form der Malerei zu tun, dass du das kleine Format für deine Serie *Suicide* gewählt hast?
- FAVRE Nein. Gar nicht. Sondern es hat mit den Fotografien zu tun, die mich angeregt haben.

- LAMMERT Ist das Durchexerzieren der unterschiedlichen Arten von Selbstmorden die malerische Bewältigung eigener existenzieller Krisen, um in der Wiederholung und in der Abweichung diese abzuwehren? Wie steht das im Verhältnis zur Selbstbeschreibung als Einzelgängerin, die ein zirkuläres Arbeiten bevorzugt?
- FAVRE Ja, es hat für mich eine abwehrende Bedeutung. Nicht nur Männer haben Selbstmord begangen, sondern ebenso viele Frauen.
- LAMMERT Eine Grundhaltung von dir ist es, berühmte Werke auszuwählen und sie dir zu eigen zu machen, indem du sie neu erschaffst und dabei den ursprünglichen Sinn beibehältst. Ist es aber nicht auch eine Form der Einschreibung in eine Kunstgeschichte der Meister?
- FAVRE Das hat mit dem eigenen Anspruch zu tun und wo ich mich selbst verorte. Insofern geschieht das womöglich unbewusst.
- LAMMERT Titel sind «wie eine Annäherung durch den Seiteneingang», um deine Serien zusammenzuhalten, die mit der Malerei im Malprozess entstehen. Sind für dich deine oft mehrdeutigen und poetischen Titel Dichtung, Wegweisung oder sprachliche Erweiterung der Malerei? Oder steht doch am Anfang eher der Titel, der dann zur bildnerischen Imagination wird?
- FAVRE Der Titel gibt Information. Andererseits kommt der Titel nie am Anfang, sondern im Prozess. Als ich mit der Malerei begann, waren die meisten Bilder mit *Ohne Titel* betitelt. Angesichts der Konzeptkunst reizte es mich, dieser Entleerung des Inhalts etwas entgegenzusetzen. Ich suche Titel in Französisch, Deutsch und Englisch.
- LAMMERT Sind die Titel als deine Art von Künstlerkommentar zu verstehen, der Teil des Werkes ist? Oder war diese Kontextualisierung für dich ein Schachzug, im Umfeld der Konzeptkunst mit der Malerei Gehör zu finden?
- FAVRE Ich denke, die Ambivalenz ist entscheidend.

## MALEREI ALS DENKEN IN ARCHETYPEN

LAMMERT

In den grossformatigen *Théâtres*, die als Triptychen konzipiert sind, malst du wie in einer langen Bilder-geschichte das närrische Spiel des menschlichen Daseins. In einigen Bildern deiner Serie zum Theater sind es gedrängt gefüllte Bühnen – Trommler, Akrobaten, Marionetten, Skelette als Theater des Lebens. Der Vorhang – in der Kunstgeschichte als Kippfigur zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem – erhält bei dir eher eine dekorative Form. Fungiert er als Zitat oder als Kenntlichmachung der Szenerie in ihrem Bezug zum Theater?

FAVRE

Es hat zu tun mit der «Luft» oder der «Lücke», die ich in der Konstruktion dieser Serie wollte und brauchte.

LAMMERT

Ist dein reliefartiger Auftrag von Farbschichten und Farbspritzern für dich eine Möglichkeit, die lange Zeitdauer im Physischen des Malvorgangs und das Tänzeln des Pinselstrichs herauszustellen?

FAVRE

Unkoordiniert, ja. Meistens dauert das Malen der Bilder zwei Jahre oder länger.

LAMMERT

Ein Kontrastprogramm – ein Innehalten – scheint mir dagegen deine Serie *Balls and Tunnels* zu sein, bei der du jedes Jahr einmal eine ungrundierte Leinwand mit Klecksen und Farbe bedeckst und deren Farbverlauf eher dem Zufall überlässt. Gibt es für dich in dieser Malchronik eine Entwicklung, eine Veränderung, deiner Farbpalette oder deines Pinselauftrages?

FAVRE

VF: Mit dem Ritual einmal im Jahr kann ich immer wieder neu fragen, wie man ein Bild malen kann. Der Malprozess liegt zwischen Zufall und Formatfestlegung.

LAMMERT

Du beschreibst in diesem Zusammenhang, dass diese Serie als Ausgleich und im Unterschied zu deinen figurativen Bildern, bei der bei jeder Geste ein Entscheidungsprozess

vorausgeht, das Gegenteil ist: der Zufall. Aber ist nicht die Festlegung des Regulariums, das du bis zu deinem Tod fortsetzen möchtest, eine viel grössere Entscheidung als die beim jeweils einzelnen Pinselstrich in einem Bild?

FAVRE

Das ist schwer für mich zu beantworten.

LAMMERT

In welcher Form spielen Montage, Schnitt und Neukombination von Fragmenten chronologischer Abläufe für dich in der Malerei eine Rolle?

FAVRE

Die Reduzierung von Farbe in Schwarz-Weiss-Zeichnungen ist wichtig für mich.

LAMMERT

In der Edition *Lapine univers in falscher Monotypie* (2011) taucht die Häsin in verwandelter Form auf – Fabelwesen, feminine Galionsfigur, Heldin und Antiheldin in einem. Letztendlich Spiegelbild deiner selbst, Logo, Handlungsreisende oder kritische Instanz. Ist die Entscheidung für die Malerei auch eine Entscheidung für das Dauerhafte und Statische, das dem Temporären des Theaters entgegengesetzt wird?

FAVRE

Kann man davon sprechen, dass die Malerei für die Ewigkeit ist? Ich spiele in einer neuen Serie damit, indem ich mit Tee oder Kleenex male, mit dem Tageslicht verschwindet die Farbe langsam. Insofern reflektiere ich genau dieses Thema. Ich denke, dass meine Malerei biografische Bereiche übersetzt, die ich versuche, in Archetypen umzuwandeln. Die *Lapine univers* entstand als Reaktion auf die Malerei, die noch stark von Männern dominiert und verwandelt wurde. Ich malte diese Hybridfigur, um meinen männlichen Malerkollegen zu signalisieren, dass auch ich einen Pinsel habe. Ein Wortspiel, denn die umgangssprachliche Formulierung für den Penis ist im Französischen *la pine*.

LAMMERT

In deiner Theaterserie tauchen wiederholt emblematische Figuren des Todes, Mischwesen und ausgewählte Tiere auf, die du wegen ihrer metaphorischen Bedeutung (für den Menschen oder die menschliche Gesellschaft) oder als Allegorien (Pferd, Vogel, Fisch, Fischköpfe)

eingesetzt hast. Man weiss nicht, ob man auf die Bühne schaut oder auf der Bühne ist. Mir scheint das eine sehr malerische Anschauung des Theatralen zu sein oder von der Perspektive des Schauspielers, der Rolle hergesehen.

FAVRE Als Schauspieler, Betrachter und Maler bist du Teil der gemalten Theaterserie.

LAMMERT Für deine Theaterserie fertigst du keine Vorzeichnungen oder Studien. Wie verhält es sich bei deinen anderen Serien?

FAVRE Für die Selbstmordserie habe ich ein Cahier mit Vorzeichnungen gemacht. Das ist aber nicht immer so. Auch übertrage ich die Vorzeichnungen nicht 1:1 auf das Bild.

LAMMERT Du hast einmal gesagt, dass deine Heimat deine Muttersprache ist. Wie stellt sich deine Heimat mit Blick auf die Farbe dar?

FAVRE Die Sprache ist Text. Insofern ist das mit der Farbe als Heimat schwierig, da sich diese immer ändert.

LAMMERT «Die Sprache sei präziser? ... sie sei besser geeignet, ihre spontane Vorstellung knapp und eben präzise festzuhalten, als dies eine reine Bildskizze vermöge.» So eine Feststellung von dir. Warum das? Was ist der Anlass, was ist der Zugriff im Wechsel zwischen den Medien?

FAVRE Die Malerei ist eine Art und Weise, die Welt radikal zu denken. Sie gibt mir den Raum, immer neue Fragen zu stellen. Kunst ist nicht gemütlich!

LAMMERT Aber macht man das nicht mit jedem Medium?

FAVRE Es ist besonders schwer, mit dem Medium Malerei einen Gedanken zu entwickeln, der die Unruhe der Zeit ausdrückt. Ich schwanke zwischen dem Einsatz, sich für die Unsicherheit der Welt einzusetzen, die uns bedrängt, und dem Bedürfnis nach Poesie, Schönheit und Zuflucht.

## VALÉRIE FAVRE

Valérie Favre wurde 1959 in Evillard im Kanton Bern in der Schweiz geboren und wuchs im Kanton Neuchâtel auf. Ihre Muttersprache ist Französisch. Das Thema der Übersetzung spielt in allen Medien bei ihr eine bedeutende Rolle. Seit 2006 ist sie als Professorin für Malerei an der Universität der Künste Berlin tätig, wo sie bis heute lehrt. Die Entscheidung für die Malerei fiel Ende der 1980er Jahre. Eine Kunsthochschule besuchte sie nicht. Ihre Anfänge liegen hingegen – als eine, die sich immer künstlerisch ausdrücken wollte – im Theater und im Film. Von 1982–1998 lebte sie in Paris. Dort avancierte sie zu einer der wichtigsten feministischen Malerinnen Frankreichs und erlangte mit ihren figurativen Bildfindungen schnell internationale Anerkennung. 1998 siedelte sie nach Berlin über. 2012 wurde sie in Paris für den renommierten Prix Marcel Duchamp nominiert. Favre setzt sich in ihren Ölgemälden kritisch mit der traditionellen Rolle von Geschlechterzuordnungen auseinander und reanimiert Bildfindungen und Denkfiguren aus Kunstgeschichte und Literatur. Metapherartige Figuren und Fabelwesen bestimmen ihre durch einen expressiven Pinselduktus geschaffenen Kompositionen. Favres Arbeiten waren u.a. zu sehen: Sprengel Museum Hannover (2020), Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (2018), Von der Heydt Kunsthalle Wuppertal-Barmen (2016/2017), Franz Gertsch Museum, Burgdorf (2016), Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg (2015), Neuer Berliner Kunstverein (2013), K21 Düsseldorf (2010/2011), Kunstmuseum Luzern (2009/2010), Centre Georges Pompidou Paris (2009), Museum Carré d'Art, Nîmes (2008), und Haus am Waldsee, Berlin (2006), Musée de Picardie, Amiens (2004).

## ANGELA LAMMERT

Angela Lammert, 1960 in Berlin geboren, ist Kunsthistorikerin. Sie lebt und arbeitet in Berlin und ist als Leiterin interdisziplinärer Sonderprojekte der Sektion Bildende Kunst der Akademie der Künste Berlin und als Privatdozentin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin tätig. Nach einem Studium der Kunstwissenschaft, Ästhetik, Klassischen Archäologie hat sie 1993 zur *Antimoderne und Moderne in der Plastik der Weimarer Akademie promoviert* und 2013 zur *Bildung und Bildlichkeit von Notation. Von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten des 20. Jahrhunderts* habilitiert. In zahlreichen internationalen Ausstellungen, Symposien und Publikationen hat sie sich nicht nur mit methodischen Fragen ihres Faches beschäftigt, sondern auch gemeinsam mit Künstlerinnen und Künstlern als Kuratorin aktuelle Themen zur Anschauung und in den Kunstdiskurs gebracht. Dazu gehören u.a.: *Bittere Früchte 1955–1965* (1991); *Germaine Richier* (1997); *Louise Bourgeois* (2003); *Raum. Orte der Kunst* (2007); *Notation* (2008/2009); *Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* (2010); *Iannis Xenakis* (2011); *Gordon Matta Clark* (2012); *Terry Fox* (2015); *Bilderkeller* (2019); *John Heartfield* (2020); *Zukunft der Kritik* (2022); *Luc Tuymans – Edith Clever* (2023).



«L'art n'a rien de confortable»

Valérie Favre en conversation  
avec Angela Lammert

Cette conversation a eu lieu en novembre 2023 dans l'atelier berlinois. Astucieusement dissimulé, l'atelier se trouve au Wedding, l'ancien quartier communiste, au coin d'une seconde arrière-cour plutôt abandonnée. Une fois les escaliers montés, qui évoquent les degrés d'une tour, s'ouvre une vaste pièce dotée de grandes fenêtres, avec des espaces de travail pour la peinture, le dessin et l'écriture. Le long des parois, on trouve non seulement les toiles sur lesquelles Valérie Favre travaille, mais aussi des chevalets où sont étalés des esquisses, des dessins et des photographies. Ce n'était pas ma première visite ni notre premier entretien ici. De telles rencontres sont entretemps devenues une partie du travail de l'artiste. Comme dans ses cycles de dessins qui se chevauchent et voient le jour en même temps, nous commençons notre conversation à un moment où elle a devant elle le manuscrit d'un autre entretien. Il y a deux ans, une série d'objets rappelant *La Poulinière* (une série remontant à 1989) étaient étalés sur des tables – une sorte de suspension à l'intérieur d'une pratique familière – mais aujourd'hui, s'ajoute quelque chose de neuf : l'impression de voir évoluer les sujets jamais abordés. Sur les toiles grand format, de premières couches de couleur laissent deviner de nouvelles images. L'intensité de notre entretien s'est trouvée comme aspirée par le courant de la réflexion et du travail.

ANGELA LAMMERT

« Si les équations mathématiques avaient des racines, où vivraient les lapins ? » Meret Oppenheim aurait noté cette réflexion dans ses cahiers d'écolière. Le personnage de la *lapine* – moitié femme, moitié lapin – figure de femme hybride est comme une métaphore de ta peinture. On y voit des personnages androgynes et fabuleux comme la *lapine*, qui peuplent tes toiles conçues comme des séries, et dans lesquelles tu examines de façon critique les rôles traditionnels attribués à chaque sexe ou les motifs et les personnages issus de l'histoire de l'art et de la littérature. Comme souvent dans ton travail, l'invention plastique se mêle avec le passé, également avec ta propre biographie. Tu es née à Evilard, un endroit ensoleillé sur le flanc est de la chaîne du Jura dans le canton de Berne. Ta peinture est expressive, ta palette colorée, noire tirant sur le violet, avec des reflets bleutés et jaune. Faut-il y voir comme un écho du paysage de ton enfance ?

VALÉRIE FAVRE

Ma peinture est mentale, à la fois souvenir et mise en scène. Dans ce sens ta remarque est correcte. Mon atelier est à Neuchâtel, une ville qui me donne le calme et la concentration et forme un contrepoids à ma vie berlinoise, où j'enseigne, je peins, vais voir des expositions et rencontre des artistes. J'aime le paradoxe.

## DES COULEURS SALES

LAMMERT

Les couleurs dont tu te sers pour peindre sont « délavées, sales et troubles » pour les décrire avec tes propres mots. C'est pour toi une manière de faire ressortir l'invisible. Tu utilises rarement des couleurs pures ou des contours clairs. Est-ce que tu décrirais cette forme de flou comme l'expression d'une humeur mélancolique ?

FAVRE

Je pense à Max Beckmann et ses couleurs. Il a dû s'exiler. À la différence d'une histoire collective telle que l'a vécue Beckmann, la Suisse n'a pas d'histoire de cette sorte. C'est un « pays propre ». C'est pourquoi la couleur ne devrait en aucun cas être « gentille ». J'ai toujours eu peur d'utiliser des couleurs belles et pures, parce que je suis une femme. Nous parlons ici des années 1970. Je voulais souligner le fait que moi aussi, je peignais avec des couleurs « sales ».

LAMMERT

Les couleurs pures ont-elles vraiment une connotation féminine ? Même si historiquement la couleur en elle-même est souvent associée à la féminité, on constate que les hommes ont également utilisé la couleur pure. Je pense à Henri Matisse. Tu as épinglé à ton mur une photo où l'on voit Matisse travailler à l'aide d'un long bâton des ébauches en couleur de fresques pour la fondation Barnes. Je pense encore à Mark Rothko. C'est pourquoi ta remarque me surprend, mais je la comprends.

FAVRE

C'est lié au fait que j'ai commencé à travailler à Paris. À cette époque, la France était encore très conservatrice et la peinture un domaine réservé aux hommes. Joan Mitchell et Aurélie Nemours formaient deux exceptions. Marlene Dumas était certes à Paris à la fin des années 1970, grâce à une bourse, mais elle travaillait surtout en Belgique, Maria Lassnig

et Miriam Cahn, toutes deux d'une génération plus ancienne comme Mitchell et Nemours n'étaient pas encore très présentes par leur peinture à l'époque de mes débuts.

LAMMERT « Peindre, c'est accumuler des couches de couleur, c'est du temps suspendu » est un de tes credos. Est-ce que le fait d'accumuler les couches de couleur a à voir non seulement avec le chevauchement, l'interpénétration du fond, mais aussi avec son extinction, sa disparition sous les couches ?

FAVRE Oui, tu as raison. Ce qui m'intéresse, c'est le secret qui ne se donne pas à voir au premier coup d'œil. Voilà pourquoi peindre d'après une photo ne m'inspire pas. L'exception, c'est Gerhard Richter qui étudie la photographie dans l'optique de sa peinture, qui travaille à ses images et expose. Ce qui m'intéresse d'abord, c'est la peinture, pas un tableau isolé. C'est certainement une des raisons pour lesquelles mon travail avec la couleur est toujours lié à des cycles. Je travaille depuis des années à une structure dont les cycles ne se constituent pas d'une addition linéaire d'images, mais fonctionne comme une spirale.

Dans ma série *Le Bateau des poètes* (2020/2022), un travail sur l'exil, je fais briller des taches aux contours fuyant sur un fond sombre. Elle se chevauche avec la série *Fragments/Kosmos/Universum* (2019/2020) qui tourne autour d'une conception d'une autre peinture de paysage. Quand bien même le fond est ici peint dans des couleurs violet sombre, les voiles clairs ont des contours complètement flous. Voilà le chevauchement, la façon de placer les couches de couleurs qui m'intéresse.

LAMMERT C'est également ce que je vois dans tes dessins construits à l'aide de textes. Tu places une écriture *devant* un fond comme une figure, ou à l'inverse, comme un fond qui engage une sorte de jeu de miroir avec la figure dessinée. De cette manière, le dessin n'est pas défini que par la ligne, mais également par le fond.

FAVRE Lorsqu'en 2012 j'ai été nommée pour le prix Duchamp à Paris, prix que je n'ai pas reçu, j'étais épuisée et vulnérable. J'ai fait une retraite de trois semaines, monacale et redécouvert le livre de Maurice Blanchot *Thomas l'Obscur* (1941). À la même époque, j'ai vu les travaux d'écriture

de Mark Lammert et suis restée surprise du parallélisme. Après m'être procuré l'édition complète de Blanchot, j'ai commencé à copier, et ce travail a engendré une sorte de flux pictural. Des figures, des notes, des couleurs ont enrichi ce que le texte a écrit, sont devenues un psychogramme qui m'a ramenée à la peinture d'une manière inédite.

LAMMERT Quel rôle joue pour toi la traduction ?

FAVRE Un rôle fondamental dans tous les médias. D'une part, je commence par une idée ou une émotion pour en faire une image et les « traduire » sur une surface. D'autre part, il m'arrive, à moi qui suis de langue maternelle française, de devoir m'exprimer souvent dans une autre langue. La traduction, c'est une sorte d'exigence. Dans la peinture, qui est pour moi un média génial, j'aimerais « construire » une image. Cette construction c'est la traduction.

## PEINTURE ET THÉÂTRE

LAMMERT Pourquoi as-tu dans une large mesure retiré les biographies de tes catalogues ?

FAVRE Parce que je suis très paresseuse. Il faut dire que je n'ai jamais étudié la peinture, j'ai même quitté l'école prématurément. Mes parents – mon père était horloger et ma mère ménagère – ne m'ont pas approuvée.

LAMMERT À la différence des garçons qui pouvaient faire du sport, tu devais faire des cours d'école ménagère. Est-ce que cette expérience précoce a quelque chose à voir avec l'attitude féministe que tu as adoptée ? Et est-ce que cette expérience t'a amenée à développer tes propres règles de travail, comme dans la série *Balls and Tunnels* (depuis 1995) ?

FAVRE On devait effectivement apprendre à l'école à faire la lessive et à repasser. C'est pourquoi j'ai retourné le principe en commençant par utiliser de l'eau et des taches d'encre dans *Balls and Tunnels* avant de retravailler la matière. Ainsi, dans une certaine mesure j'ai « convié » en quelque sorte le hasard dans ma peinture une fois par année, ce que j'aimerais poursuivre sous cette forme jusqu'à ma mort.

LAMMERT Pourquoi as-tu commencé par choisir les arts visuels, le spectacle et les décors ?

FAVRE La décision en faveur de la peinture est tombée tard. Bien que j'aie trouvé tôt un « poste de secours » à l'Académie Meuron à Neuchâtel où j'ai pu, à onze, douze ans, seule enfant parmi des adultes, dessiner des nus. C'était comme un atelier à la Courbet au 19<sup>e</sup> siècle.

LAMMERT Pourquoi es-tu partie de Neuchâtel ?

FAVRE Il n'y avait à l'époque pas encore de baccalauréat avec les arts visuels en branche principale. Ce n'était possible qu'à Genève. C'est pourquoi je suis partie à quinze ans au Collège Voltaire à Genève, mais n'y suis restée malheureusement que six mois. Ma tentative au Collège Hosborn à Londres a échoué, mais je suis restée une année en Angleterre. J'y ai même fait un court séjour en prison, sans avoir pourtant rien à me reprocher. Je suis revenue à Genève où j'ai commencé à travailler au théâtre. J'avais rompu prématurément avec l'école, il me fallait donc gagner de l'argent. À côté de nombreux autres jobs, j'ai eu la chance de pouvoir travailler à la réalisation de décors au Grand Théâtre de Genève et à la Comédie de Genève.

LAMMERT Comment s'est fait le passage des décors à la scène ?

FAVRE Je me rasais le crâne comme geste artistico-politique lorsque je travaillais à l'atelier des décors auprès de Michel Deville. Le metteur en scène André Steiger m'offrit un rôle androgyne pour la pièce *Les Précieuses ridicules* de Molière, un rôle muet. La presse locale genevoise se montra enthousiaste. Et c'est ainsi que j'ai eu d'autres rôles. Je n'ai jamais appris la comédie, j'ai simplement joué.

LAMMERT Est-ce que la pression d'avoir à t'adapter à un ensemble que tu as pu ressentir en tant que comédienne t'a éloignée du théâtre ?

FAVRE Oui, à la fin je me suis dit qu'il serait sage d'arrêter. Mais j'ai toujours été quelqu'un qui désirait s'exprimer.

LAMMERT Quelle a été l'importance de la peinture durant ta période théâtrale ?

FAVRE J'y ai à peine touché. Au théâtre on est toujours dans un ensemble. Et du fait de mon absence de formation professionnelle, je n'avais aucun réseau, aucune structure susceptibles de m'accueillir.

#### IL N'Y A PAS DE GRAMMAIRE DE LA PEINTURE

LAMMERT À 18 ou 20 ans, tu es partie pour la France. Pour quelles raisons ?

FAVRE J'avais à nouveau reçu une offre pour le théâtre : au théâtre national de Strasbourg d'abord, sous la direction de Jean-Pierre Vincent. J'ai joué dans une pièce contemporaine de Michel Deutsch *Partage* (1981) mise en scène par lui-même, le rôle d'une narratrice. Puis j'ai été engagée à Paris, mais j'y ai terminé mon travail de comédienne pour me vouer exclusivement à la peinture. J'ai eu la chance d'être découverte en tant qu'autodidacte par Caroline Andrieux de l'Usine Ephémère à Paris, j'ai pu ainsi commencer à présenter ma peinture en France.

LAMMERT À Paris, tous les mercredis, tu te rendais au Collège international de philosophie pour y suivre des cours de mathématiques, de logique, d'histoire de l'art et de théorie de l'art, surtout auprès de l'historien de l'art et philosophe Thierry de Duve. Sentais-tu le besoin de rattraper ta formation ?

FAVRE Du fait que je n'avais pas fait d'études, j'étais toujours sur la retenue dans les discussions, du moins au début. Mais j'ai toujours suivi des cours dans des universités. Les mathématiques m'intéressaient. Pour ce qui est de la poésie de la langue, j'ai fait la connaissance Thierry de Duve chez une galeriste parisienne. On s'y retrouvait avec un cercle de gens qui partageaient les mêmes idées. Lorsqu'il a reçu un poste à l'Université, il a invité ce cercle d'amis à ses cours. Il voulait tester son livre sur Marcel Duchamp. Les cours avaient lieu une fois la semaine. La discussion se poursuivait ensuite au bistrot.

LAMMERT Peut-on retourner ta formulation « Le théâtre, c'est la peinture » et en faire « La peinture, c'est le théâtre » ?

FAVRE Si, mais prudence! Au théâtre, le temps est linéaire, ce n'est pas le cas pour la peinture. En peinture, tu dois construire le regard sans le théâtre, sinon la peinture n'est plus qu'illustration.

LAMMERT La peinture ne recèle-t-elle pas pour toi un potentiel de lenteur qui n'existe pas au théâtre?

FAVRE En principe c'est exact, mais le théâtre nō japonais peut être très lent. Au théâtre, on peut parler d'une accumulation de « regard sur regard sur regard ». En peinture, c'est plutôt « un plan sur un plan sur un plan » : pas toujours l'apposition d'une mince couche de couleur, mais le relief visible de plusieurs couches de couleur apposées les unes sur les autres. Le théâtre est un univers complètement abstrait dans lequel nous trouvons des couches du discours politique et social. En peinture, c'est médiatisé d'une autre manière.

LAMMERT Comment es-tu passée de Paris en Allemagne?

FAVRE Je faisais partie d'une exposition de groupe de peinture française en août 1996 à la maison de Béthanie à Berlin. Le côté ruine, le côté poétique m'a immensément plu. J'ai tout de suite voulu vivre à Berlin. À l'époque, il y avait encore une vaste prairie devant le Bundestag, à la Potsdamer Platz on n'y voyait que des lapins et des cratères de bombes. Trois, quatre ans plus tard, tout avait disparu. Depuis que je vis et travaille à Berlin, je me suis exclusivement concentrée sur la peinture, à une exception : un objet en guise de souvenir à la mémoire de l'autrice de théâtre Sarah Kane suicidée en 2003, avec laquelle je me sens une parenté d'esprit.

LAMMERT Est-ce que le fait que tu t'occupes de contes de fées répond à un besoin de couper le cordon avec l'enfance ou au contraire d'y revenir?

FAVRE Les contes de fées sont ce qu'il y a de plus cruel au monde. Le mal s'y cristallise en archétypes. Le rôle des femmes dans les contes est souvent celui de la sorcière ou de la princesse. Cela m'a inspiré.

LAMMERT Je suis une « peintre fictive », c'est ce que tu as dit. Est-ce le côté performance du théâtre que tu prolonges dans ta peinture ou est-ce le côté performance de l'acte de peindre que tu décrirais comme peinture-performance?

FAVRE Il y a un extérieur et un intérieur en peinture et au théâtre. La peinture relève d'une conception solitaire. Une histoire sans paroles que tu portes en toi. Le côté performance du théâtre est toujours une expérience collective, les déplacements, les cris. Je peux aussi le faire en peignant, mais seule et sans public. La performance est très importante pour les deux médias.

LAMMERT Tu n'as pas seulement dit que tu étais une « peintre fictive », mais également une « écrivaine fictive », qui écrirait volontiers, mais qui s'y entend davantage à exprimer des émotions à travers son pinceau. As-tu essayé d'écrire toi-même des textes à tes débuts?

FAVRE J'ai écrit une pièce de théâtre pour laquelle j'avais eu un mandat de la galerie Camille von Scholz, *Dégel*, publié en 1992. Le problème, c'est que si l'on veut écrire, il faut parfaitement maîtriser la grammaire française. Il n'y a pas de grammaire dans la peinture, je suis libre de constituer ma propre grammaire, par l'étendue et la composition des différents éléments. J'ai le feu vert. Qui peut en juger? Mais un texte!

#### LA STRUCTURE EN TANT QUE SPIRALE OÙ TOURNOIENT LES CYCLES D'ŒUVRES

LAMMERT Tu travailles simultanément à différents groupes d'œuvres et dans différents médias.

FAVRE J'ai le désir de construire une structure dans laquelle pourraient se rencontrer les différentes séries de ma peinture. Des parties de l'une peuvent se retrouver dans une autre série ou se transformer en quelque chose d'autre. Depuis des années, ma peinture se constitue en séries qui recouvrent les nombreux domaines du média. En elles, j'étudie les différents aspects de la peinture, du personnage dans un paysage comme dans *Der dritte Bruder Grimm* (2004/2007) jusqu'au paysage dans son expression la plus absolue *Fragmente/Kosmos/Universums*. De l'autoportrait en costume, par exemple la série *Selbstporträt als Hugo Ball* (2016/2017), die *Engel* (2017/2018) d'après Odilon Redon, dans lesquels je me déguise en homme et en femme, jusqu'aux grandes scènes éminemment picturales de *Théâtres* (2009–2017) dans lesquelles je m'occupe de l'apparition de personnages et d'objets récurrents d'un triptyque à l'autre. Je me

réfère à des images déjà existantes pour faire à mon goût de nouvelles mises en scène de mes tableaux. Ceux-ci sont souvent reconnaissables, comme la série *Ghost (Goya)* (2012–2016). Et c'est encore une série qui traite du rôle de la femme. Je l'appelle *Redescriptions* (depuis 2007).

LAMMERT Dans ta série *Théâtres* apparaissent des personnages qui figuraient déjà dans ta série *Redescriptions* autour de la *Descente de croix* (1633) de Rembrandt. Pourquoi associes-tu ton intérêt tout pictural pour Rembrand, un incunable de la peinture, avec le théâtre ?

FAVRE Dans les *Redescriptions*, je réanime des motifs déjà existants, mais c'est aussi pour faire l'économie d'une nouvelle composition.

LAMMERT N'est-ce pas plutôt une manière de re-coder des personnages connotés masculins – je pense par exemple à *Die Henkerin* (2008/2009) – auxquels tu t'intéresses dans ta peinture en transformant les références de l'histoire de la peinture. *Redescription* par la citation ?

FAVRE Absolument. On pourrait tout simplement trouver-inventer de nouveaux mots. Mais dans l'histoire, la mort est toujours connotée masculin et la vie au féminin.

LAMMERT Rôle, rideau, éclairages, frontalité caractérisent pour toi le théâtre. Existe-t-il un pendant en peinture ? Un jour, tu as parlé de couleur, de surface et de hasard. Et qu'en est-il de l'animalité dans ce rapport, cf. *Kakerlake* (2008/2010) ou la *Lapine* (2001–2012) ?

FAVRE Pour ce qui est du jeu pictural avec le motif des cafards, on peut parler de théâtre. Par contre, pour la *Lapine*, il faudrait plutôt parler d'une comédienne qui a pris mon rôle au début de ma vie à Berlin. Elle n'est théâtrale que sur un second plan. Le motif des cafards est un renvoi ironique aux collections, que l'on collectionne les papillons ou de l'art. Les cafards sont les animaux d'aujourd'hui !

LAMMERT Est-ce que ton installation *Les Restes de la méduse* (1996) d'après Théodore Géricault est un élargissement de l'ex-

périence théâtrale que tu as faite en 1982 en exécutant le monologue final de Molly Bloom de *l'Ulysse* de James Joyce ?

FAVRE Hoy ! Je ne me suis jamais posé la question. Mais on peut le dire comme ça. Pour moi c'était une vraie gageure d'apprendre ce texte par cœur – c'était huit heures de représentation. Pour *Les Restes de la méduse* j'ai improvisé une histoire inspirée du *Radeau de la Méduse* (1819) de Géricault, pendant huit heures je suis restée devant la caméra sans bouger. Cette vidéo faisait partie de l'installation.

LAMMERT Quel rôle joue le narratif dans ta peinture ?

FAVRE Je n'y ai pas encore suffisamment pensé. Bien que ma peinture soit narrative, c'est un aspect dont j'aimerais me distancer. La narration me détend, et en même temps elle m'effraie. Je ne suis pas une peintre figurative, je ne suis pas une peintre abstraite. J'ai recours aux deux domaines quand c'est nécessaire.

LAMMERT Figuratif et abstrait, autant de notions idéologiques et polémiques du 20<sup>e</sup> siècle qui ne sont d'aucune utilité pour penser à l'acte de créer. La stratégie du re-codage des archétypes masculins ne se sert-elle pas à la manière d'un miroir des clichés de la virilité et de la féminité ?

FAVRE Je n'ai pas recherché des archétypes féminins. La peinture seule m'a intéressée, pas le genre.

LAMMERT Après tes *Weisse Bildern* (1992), tu t'es concentrée sur le rouge dans la série *Robes Rouges* (1994–1996), des vêtements qui se déploient comme s'ils étaient portés, mais jouent avec l'absence physique en n'abritant aucun corps humain. Plus tard, tu as placé cet élément physique dans les acteurs de ta scène picturale et raconté des histoires en image par l'absence. Comment en es-tu arrivée là ?

FAVRE J'ai vidé les corps en ne m'occupant que de la matière et du drapé, *Les Robes Rouges* sont comme un morceau de viande et comme un Père Noël. Cette ambivalence a, à l'époque, déclenché pas mal d'attention en France. Puis, j'ai examiné le contraire avec Jacopo da Pontormo (1494–1557) :

blanc et rouge et rouge et blanc. J'ai été inspirée par son portrait de *Cosimo de Medici l'ancien* (1518/1519). Mais il s'agissait à nouveau de vider les corps.

LAMMERT Ta méthode de travail sérielle est régie par des règles telles que la composition, le format ou un concept de couleur avec lesquelles tu te concentres sur un sujet ou un motif de la toile. Cela me semble presque paradoxal : quel est le rapport avec ton approche de la performance ?

FAVRE Ce serait plutôt la faille, mais également le paradoxe qui m'intéresse dans cette relation.

#### HASARD ET FÉMINISME

LAMMERT Pendant féminin au *3 stoppages étalon* (1913–1914) de Marcel Duchamp, la *Poulinière* est tout à la fois outil et structure aléatoire, instrument et règle picturale : le monde de *La Poulinière* est un monde poétique du choix. Pourquoi laisses-tu ce type de structure et de fond te dicter ce que tu fais dans ton travail ?

FAVRE Parce que j'aimerais de façon ludique arriver à une « nouvelle plateforme » de mon travail que la réflexion et la théorie n'auraient pas encore préformée, mais qui de façon surprenante ouvre un espace où il est possible d'agir.

LAMMERT N'est-ce pas aussi dû au fait que ton point de départ n'est pas en premier lieu orienté vers le pictural ?

FAVRE Certes, on pourrait le dire.

LAMMERT Si, avec *La Poulinière*, tu délivres un commentaire à connotation féministe à Duchamp en cherchant à explorer le rapport de la couleur aux sens, ne répètes-tu pas le cliché qui rapproche la féminité de la couleur ? Ou est-ce une tentative de mise en ordre dictée par la couleur qui elle-même possède une composante féminine et masculine ?

FAVRE C'est tout à fait intéressant. Par exemple le noir chez Pierre Soulages. Mais l'époque du fauvisme est pleine de couleur. De même la peinture murale mexicaine n'est pas noire.

LAMMERT À mon avis, le noir a plus à voir avec l'après-guerre qu'avec la masculinité ; il suffit de penser à Robert Motherwell ou William Scott et à la peinture en RDA, chez Manfred Böttcher ou Harald Metzkes.

Dans ta série *Suicide* (2003–2013), tu as, pour le dire avec tes propres mots, posé des « présences », des ombres spectrales qui sont développées dans ta série *Ghosts* (*Goya*). Est-ce que ce sont des choses dont tu as déjà l'idée quand tu commences des séries simultanément ?

FAVRE C'est le processus qui les fait naître. Je suis assise à ma table, mais je dois essayer. Le fait que j'adopte telles ou telles incitations ou motifs reste ma décision.

LAMMERT Ton choix du petit format pour ta série *Suicide* a-t-il à voir avec une forme de peinture qui serait en même temps journal intime ?

FAVRE Non, pas du tout. Je me suis inspiré du format très banal papier photographique 24 × 18 cm.

LAMMERT Est-ce que passer en revue les différentes sortes de suicides représente la maîtrise par la peinture de crises existentielles, une manière de s'en défendre par la répétition et la variation ? Et quel rapport cela a-t-il avec ta façon de travailler en séries ?

FAVRE Oui, c'est pour moi une manière de me défendre. Les hommes ne sont pas seuls à se suicider, les femmes sont tout aussi nombreuses.

LAMMERT Une manière de faire qui t'est propre, c'est de choisir des œuvres célèbres pour te les approprier en les recréant tout en gardant leur sens original. N'est-ce pas une manière de t'inscrire dans une histoire de l'art des maîtres ?

FAVRE C'est en rapport avec mes propres exigences et ça dépend de là où je me situe. Mais c'est peut-être aussi quelque chose d'inconscient.

LAMMERT Les titres, c'est « une approche par une entrée latérale », pour que tes séries nées du processus de peindre conservent leur cohérence. Est-ce que tes titres, équivoques et poétiques sont de la poésie, des indicateurs ou un élargissement linguistique de la peinture ? Ou est-ce que le titre est présent au début, avant de devenir imagination créatrice ?

FAVRE Le titre donne des informations. D'autre part, il ne se trouve jamais au début, mais vient dans le processus. Quand j'ai commencé la peinture, la plupart de mes tableaux étaient intitulés *Sans Titre*. Face à l'art conceptuel, cela me plaisait d'opposer quelque chose à la vacuité des contenus. Je cherche des titres en français, en allemand et en anglais.

LAMMERT Faut-il comprendre les titres comme un commentaire d'artiste de ta part, qui fait partie de l'œuvre ? Ou est-ce que cette contextualisation est pour toi un coup sur l'échiquier afin de te faire entendre dans un environnement d'art conceptuel ?

FAVRE L'ambivalence est décisive.

#### LA PEINTURE OU LA PENSÉE EN ARCHÉTYPES

LAMMERT Dans les *Théâtres* grand format, conçus en tant que triptyques, tu peins, comme dans une longue histoire illustrée, le jeu stupide de la vie humaine. Dans certains tableaux de ta série consacrée au théâtre, ce ne sont que des plateaux où l'on se bouscule, des joueurs de tambour, des acrobates, des marionnettes, des squelettes, le grand théâtre de la vie. Le rideau, dans l'histoire de l'art un intermédiaire entre le visible et l'invisible, a chez toi quelque chose de décoratif. Fait-il office de citation ou fait-il voir les choses représentées dans leur rapport au théâtre ?

FAVRE Cela a à voir avec « l'air » ou la « faille » que je voulais et dont j'avais besoin dans la construction de cette série.

LAMMERT Est-ce que ta façon d'apposer les couches et les jets de couleurs représente une possibilité pour toi de faire ressortir la durée de l'acte physique de peindre et le côté dansant du trait de pinceau ?

FAVRE Ce n'est pas lié. La plupart du temps, il faut deux ans ou plus pour peindre les tableaux.

LAMMERT Par contre ta série *Balls and Tunnels* pour laquelle une fois par année tu recouvres une toile de taches et de couleurs en laissant au hasard le mélange des couleurs, me semble un contraste, une suspension. Y a-t-il dans cette chronique picturale une évolution, une modification de ta palette de couleurs ou de ta manière d'apposer le pinceau ?

FAVRE Grâce à ce rituel, je peux m'interroger une fois par année sur la manière dont je peins un tableau. Peindre, c'est un composé de hasard et de recherche d'un format.

LAMMERT Dans ce sens, tu dis que cette série représente une compensation et, à la différence de tes tableaux figuratifs pour lesquels chaque geste est précédé d'une décision, le contraire, c'est à dire le hasard. Mais le fait de déterminer une manière de faire que tu suivras jusqu'à ta mort ne représente-t-il pas une décision plus lourde que celle qui précède chaque trait de pinceau dans tes tableaux ?

FAVRE C'est difficile pour moi de répondre.

LAMMERT Quels rôles jouent le montage, le découpage et le réarrangement de fragments chronologiques dans ta peinture ?

FAVRE Il est important pour moi de réduire la couleur pour arriver à des dessins en noir et blanc.

LAMMERT Dans l'édition *Lapine univers in falscher Monotypie* (2011), la lapine apparaît sous différentes formes, être fabuleux, figure de proue féminine, héroïne et anti-héroïne tout à la fois. En fin de compte, image de toi-même, logo, voyageuse de commerce ou instance critique. La décision en faveur de la peinture signifie-t-elle que tu choisis le statique, le durable par opposition au côté temporaire du théâtre ?

FAVRE Peut-on dire que la peinture représente l'éternité ? Dans une nouvelle série je joue à peindre avec du thé ou des kleenex, la couleur disparaît lentement à la lumière du jour. Ce sujet me touche. Je pense que ma peinture est la traduction de certains faits biographiques que je tente de transformer en archétypes. La *Lapine Univers* a vu le jour en réaction à la peinture qui est encore fortement dominée et transformée par les hommes. J'ai peint cette figure hybride pour signaler à mes collègues peintres masculins que moi aussi j'ai un pinceau. C'est un jeu de mots, car une dénomination argotique du pénis, en français, c'est *la pine*.

LAMMERT Dans ta série théâtrale, on voit surgir de façon récurrente des figures emblématiques de la mort, des êtres hybrides et des animaux choisis que tu as utilisés en raison de leur significations métaphoriques (pour l'homme ou la société humaine) ou comme allégories (cheval, oiseau, poisson, têtes de poissons). On ne sait pas si on regarde la scène ou si on se trouve sur la scène. Cela me paraît être une vue très picturale de la théâtralité ou de la perspective de l'acteur, du rôle.

FAVRE En tant que comédien, observateur et peintre, tu fais partie de la série théâtrale.

LAMMERT Tu ne fais pas de dessins ou d'études préalables pour ta série théâtrale. Qu'en est-il de tes autres séries ?

FAVRE Pour la série sur le suicide j'ai fait un cahier avec des dessins préalables. Mais il n'en va pas toujours ainsi. Je ne reporte pas non plus à l'échelle 1:1 sur le tableau.

LAMMERT Tu as dit une fois que ta patrie, c'était ta langue maternelle. Comment représentes-tu ta patrie par la couleur ?

FAVRE La langue, c'est du texte. C'est délicat de représenter la patrie avec une couleur, ça change tout le temps.

LAMMERT « Le langage serait plus précis... se prêterait mieux à saisir une idée brièvement et précisément que le pourrait une esquisse. ». Tu as dit ça. Pourquoi ? Quelle est l'occasion, qu'est-ce qui déclenche le passage d'un média à l'autre ?

FAVRE La peinture est un moyen de penser le monde ; elle me donne l'espace nécessaire pour poser de nouvelles questions. L'art n'a rien de confortable.

LAMMERT Mais ne fait-on pas cela avec chaque médium ?

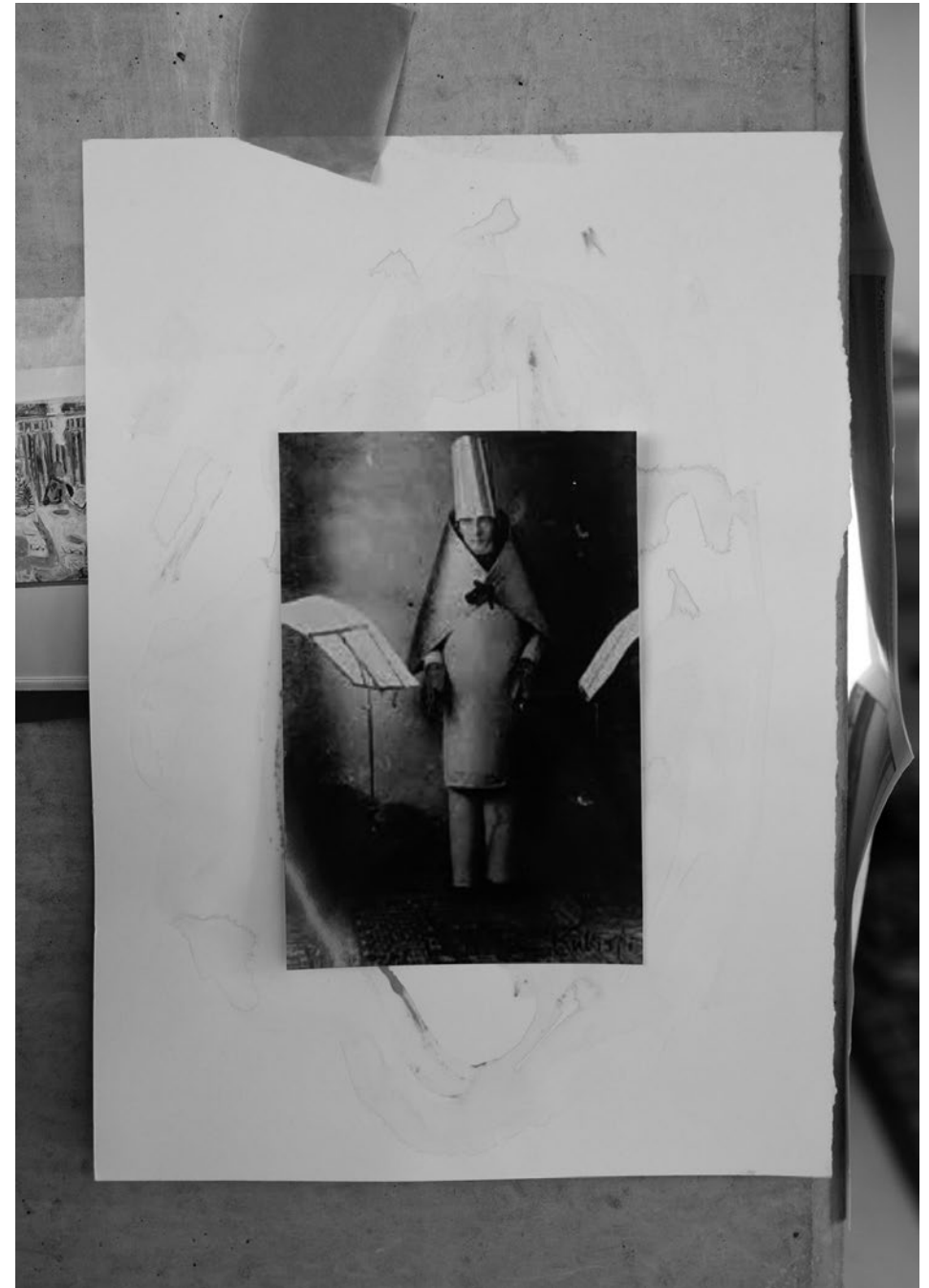
FAVRE Il est particulièrement difficile de développer une idée avec le médium peinture, une idée exprimant les troubles de l'époque. Je balance entre l'idée de m'engager en faveur de l'insécurité du monde qui nous assiège et le besoin de poésie, de beauté et de soutien.

## VALÉRIE FAVRE

Valérie Favre est née en 1959 à Evillard dans le canton de Berne et a grandi dans le canton de Neuchâtel. Le français est sa langue maternelle. Dans tous les médias qu'elle utilise, la traduction joue un rôle essentiel. Depuis 2006, elle est professeure de peinture à l'Université des arts de Berlin. Sa décision de faire de la peinture date de la fin des années 1980. Elle n'a jamais suivi d'école des Beaux-arts. Pour elle qui a toujours cherché à s'exprimer à travers l'art, ses débuts se font au théâtre et au cinéma. Elle a vécu à Paris de 1982 à 1998. C'est là qu'elle devient une des plus importantes peintres féministes de France; ses sujets figuratifs lui valent rapidement une reconnaissance internationale. Elle s'établit à Berlin en 1998. En 2012, elle est nommée à Paris pour le prix Marcel Duchamp. Dans ses huiles, Valérie Favre examine les rôles traditionnels imposés par l'appartenance à un sexe et reprend des sujets et des personnages emblématiques de l'histoire de l'art et de la littérature. Sous son pinceau expressif, personnages et créatures fabuleuses peuplent ses compositions. Les travaux de Valérie Favre ont notamment été présentés aux endroits suivants : Sprengel Museum Hannover (2020), Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (2018), Von der Heydt Kunsthalle Wuppertal-Barmen (2016/2017), Franz Gertsch Museum, Berthoud 2016, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg (2015), Neuer Berliner Kunstverein (2013), K21 Düsseldorf (2010/2011), Kunstmuseum Luzern (2009/2010), Centre Georges Pompidou Paris (2009), Musée Carré d'Art, Nîmes (2008), Haus am Waldsee, Berlin (2006), Musée de Picardie, Amiens (2004).

## ANGELA LAMMERT

Angela Lammert, née en 1960 à Berlin, est historienne de l'art. Elle vit et travaille à Berlin. Elle est directrice de projets spéciaux interdisciplinaires de la section des arts plastiques de l'Académie des arts de Berlin et privat-docent à l'Institut d'histoire de l'art et de l'image de l'Université Humboldt de Berlin. Après des études d'histoire de l'art, d'esthétique et d'archéologie classique, elle a soutenu une thèse de doctorat en 1993 sur l'antimodernité et la modernité dans la sculpture de l'Académie de Weimar et en 2013 sur la formation et la picturalité de la notation – Des débuts de la photographie scientifique aux arts du 20<sup>e</sup> siècle. Elle a traité de questions méthodologiques propres à sa discipline dans le cadre de nombreuses expositions, conférences et publications internationales tout en apportant son expertise de commissaire d'exposition dans le débat sur l'art contemporain et dans le cadre de collaborations avec des artistes. On citera entre autres publications et expositions : *Bittere Früchte 1955–1965* (1991); *Germaine Richier* (1997); *Louise Bourgeois* (2003); *Raum. Orte der Kunst* (2007); *Notation* (2008/2009); *Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* (2010); *Iannis Xenakis* (2011); *Gordon Matta Clark* (2012); *Terry Fox* (2015); *Bilderkeller* (2019); *John Heartfield* (2020); *Zukunft der Kritik* (2022); *Luc Tuymans – Edith Clever* (2023).



“Art is not comfortable.”

## Valérie Favre in conversation with Angela Lammert

This conversation took place in the artist’s Berlin studio in November 2023. The studio is an understatement brilliantly hidden away in the “red” Wedding district in the corner of a somewhat barren second courtyard. Having climbed the stairs as if in a tower, you come upon a spacious room with large windows; it is divided into zones for painting, drawing and writing. The walls show canvases on which Valérie Favre is currently at work as well as panels that she uses for sketches, pictures and photographs, somewhat like a diary. It was not my first visit and not our first conversation in this room. Conversations have become part of her work. As in her picture cycles, which overlap and emerge in parallel, we start our exchange at a moment when the manuscript of another conversation lies in front of her. Two years ago, serial rows of little discs were installed on tables, objects for *La Poulinière* (The Broodmare), a series in progress since 1989 – a moment of suspended experiment – while now the space communicates an impression of things untested and in a process of change. Layers of oil paint on large-format canvases hint at new forms of imagery. The intensity of our conversation continues in the maelstrom of rethinking and reworking.

ANGELA LAMMERT

In her notebook at school, Meret Oppenheim wrote “If math equations had roots, where would rabbits live?” The *lapine* (female rabbit), a hybrid figure half woman, half rabbit, is like a metaphor for your painting. Androgynous figures and fabulous creatures like the *lapine* populate your serial oil paintings, in which you explore traditional gender roles as well as art historical and literary motifs and figures. The imagery in your work is often interwoven with the past – also with your own biography. You were born in Evilard, high up on the sunny eastern slopes of the Jura mountains, in the Swiss canton of Bern. Your painting shows an expressive brushstroke and a luminous palette of blackish purple, blue and yellow. Could that be seen as echoing the landscape of your childhood?

VALÉRIE FAVRE

My painting is mental. I work with memory and restaging. To that extent, what you say is true. Neuchâtel, where I have my studio, is a place of peace and concentration that balances out my life in Berlin, where I teach, paint, go to exhibitions and meet artists. I love paradox.

## DIRTY COLORS AND LAYERS

LAMMERT You call the colors that you choose to paint with “faded, dirty and murky.” They are a means of revealing what is not visible. You rarely use pure colors or clear contours. Would you describe this painted blurriness as a basically melancholy mood?

FAVRE I think of Max Beckmann and his colors. He was forced into exile. Switzerland has no history comparable to the collective history that Beckmann experienced. It’s a “clean country.” For that reason, I don’t want my colors to be “lovely.” I have always been afraid of using beautiful and pure colors as a woman. We’re talking about the 1970s. I want to make it clear that I also paint with “dirty” colors.

LAMMERT Are pure colors really associated specifically with women? It’s true, historically, that color itself is often assigned to femininity, but pure colors appear equally in paintings by men. I’m thinking of Henri Matisse – you have a photograph pinned on the wall in your studio in which Matisse is holding a long stick and making color sketches for the Barnes frescoes. And there’s also Mark Rothko. So your conclusion surprises me, though I understand the impulse.

FAVRE That’s connected with having initially started my career in Paris when France was still very conservative and painting a male domain. There were notable exceptions: Joan Mitchell and Aurélie Nemours. Marlene Dumas was in Paris on a grant in the late 1970s but worked primarily in Belgium. And the work of Maria Lassnig and Miriam Cahn, both of an older generation like Mitchell and Nemours, did not attract much attention during my early days in Paris.

LAMMERT “Painting is a stacking of layers, it is time placed up-right.” This is a credo of yours. Isn’t layering or piling up related to erasing, to painting the ground of the painting and not just to overlapping or intersecting?

FAVRE Yes – you’re right. I’m interested in the secret that is not visible at first sight. That’s why I’m not particularly focused on painting from

photographs. Gerhard Richter’s use of photographs is an exception; he works with his palette knife at the same time and thus exhibits painting. For me it’s about painting and not about single pictures. That’s also one of the reasons why my work with color is always associated with cycles. For years I’ve been working on a structure in which cycles are created not as a linear addition of pictures but function like a spiral. In my series *Le Bateau des poètes* (The Poets’ Boat, 2020/2022), a work about exile, contoured patches of color light up against a dark ground. It overlaps with the series *Fragmente/Kosmos/Universum* (2019/2020), in which I explore landscape painting of a different order. The ground of the paintings is also dark purple, but the light patches are completely blurred. It’s this kind of layering, of crisscrossing, which intrigues me.

LAMMERT That’s what I also see in the drawings that you make out of words. You place writing like a figure against the background or, conversely, it is syncopated in the ground itself, resulting in a shimmering play between the ground and the drawing so that the drawings are defined both by the line and by the ground.

FAVRE When I was nominated for the Prix Marcel Duchamp in Paris in 2012 and didn’t receive it, I was exhausted and vulnerable. I went on a monastic retreat for three weeks, where I rediscovered Maurice Blanchot’s *Thomas l’Obscur* (1941). I was also reading Mark Lammert at the time and was surprised by the parallels. After acquiring a complete edition of Blanchot, I started copying out his work. That led to a painterly flow. Figures, notes and colors enriched the written text so that it became a psychogram that showed me a new path to painting.

LAMMERT What role does translation play for you?

FAVRE it’s fundamental and it’s in every medium. On the one hand, I start with an idea or an emotion that I want to transfer to the plane of a painting, to “translate” into a picture. On the other hand, as a native French speaker, I often have to express myself in another language. You might say that translation is a requirement. In painting, which I consider an ingenious medium, I want to “build” a picture. And the act of building is a translation.

## IMAGERY AND THEATER

- LAMMERT Why do you usually eliminate the biography in your catalogues?
- FAVRE Because I'm very lazy. Actually, I never studied painting. In fact I left school early. My parents – my father was a watchmaker and my mother a housewife – didn't welcome the idea.
- LAMMERT In contrast to the boys, who had the privilege of doing sports, you had to take courses in home economics. Did that early experience contribute to your decision to take a feminist approach? And did it also influence the fact that you made self-imposed rules for your work, for example, in your series *Balls and Tunnels* (since 1995)?
- FAVRE They actually wanted to teach us how to wash and iron. That's why I reversed the principle in *Balls and Tunnels*; I first make stains with water and ink and then work on the fabric. In a sense, I "invite" chance into my painting. I make one painting a year and I'm going to keep it up until I die.
- LAMMERT Why did you first go into acting and making stage sets?
- FAVRE The decision to paint came late, even though I had found refuge at the Académie de Meuron in Neuchâtel at a very early stage; I was 11 or 12, and the only child permitted to join adults in a nude drawing class. It was like a Courbet studio in the 19<sup>th</sup> century.
- LAMMERT Why did you leave Neuchâtel?
- FAVRE There was no school in Neuchâtel that offered a baccalaureate in fine arts. You could only do that in Geneva. So when I was 15, I went to the Collège Voltaire in Geneva but unfortunately that lasted only half a year. My stint at Holborn University in London also failed but I stayed in England for a year. There was an incident that sent me to jail very briefly, although I was innocent. I then went back to Geneva and started working in the theater. Having left school early, I had to earn money. In addition to a lot of odd jobs, I had the good fortune of being able to assist in building stage sets at the Grand Théâtre de Genève and the Comédie de Genève.

- LAMMERT How did the step from stage sets to acting come about?
- FAVRE I was working on touching up stage sets with Michel Deville's team in Geneva and I had my hair cropped short at the time. The director André Steiger offered me an androgynous role in Molière's *Les Précieuses ridicules*, where I didn't have any lines. The reviews in local newspapers in Geneva were glowing, so they offered me more roles. I never studied acting, I just did it.
- LAMMERT Was it the pressure to conform in an ensemble that made you give up acting?
- FAVRE Yes. In the end, I thought it would be wise to stop. But I've always had the desire to express myself.
- LAMMERT What significance did painting have while you were active in theater?
- FAVRE I hardly ever painted. When you're in theater, you're always with the ensemble. Besides, with no professional training, I had no network, no structure that I could rely on.

## PAINTING HAS NO GRAMMAR

- LAMMERT You were about 20 years old when you went to France. How did that come about?
- FAVRE I had been offered work in the theater again, first at the Théâtre national de Strasbourg under Jean-Pierre Vincent. I even played the narrator in a piece by Michel Deutsch, *Partage* (1981), which he directed himself. Then I was offered work in Paris, but there I gave up acting and devoted myself entirely to painting. Luckily, although self-taught, I was discovered by Caroline Andrieux from the Usine Ephémère in Paris and started showing my paintings in France.
- LAMMERT In Paris you went to the Collège international de philosophie once a week, attending lectures in mathematics, logic, art history and art theory, the latter especially with the art historian and philosopher Thierry de Duve.

Were you making up for lost time?

FAVRE I was hesitant to take part in discussions at first because I hadn't studied. But I have always gone to universities. I was interested in mathematics. For the poetry of language, I looked for and found Thierry de Duve. I had met him through a gallerist in Paris. A circle of like-minded people used to meet at her gallery. When he received a post at the university, he invited this circle to his lectures. He wanted to test out his book about Marcel Duchamp. The lectures were weekly and we used to meet at a pub afterwards for further discussion.

LAMMERT You say that "theater is painting." Can that be reversed? Is painting also theater?

FAVRE Yes – but beware! In theater, time is linear; you don't have that in painting. In painting you have to build your view without theater so that it doesn't become illustrative.

LAMMERT Does painting offer the potential of deceleration in a way that is not possible in theater?

FAVRE In principle, yes, but Japanese Nō theater can be extremely slow. In theater there is a layering of "view upon view upon view." In painting it is "plane upon plane upon plane," although it's not always the thinly applied layer of paint but rather the visible relief of several layers applied one on top of the other. Theater is a complete abstraction, but we do find layers of social and political discourse. That's more filtered in painting.

LAMMERT After Paris, how did you end up in Germany?

FAVRE I was represented in a group exhibition of French painting in August 1996 at the Künstlerhaus Bethanien in Berlin. I liked the dilapidated, poetic atmosphere. I instantly wanted to live in Berlin. There was not yet a great meadow in front of the Bundestag, and at Potsdamer Platz there were only rabbits and bomb holes. All of that disappeared within three or four years. Since moving to Berlin, I have concentrated exclusively on the medium of painting – with one exception. In 2003, I made an object in memory of the playwright Sarah Kane, who committed suicide in 1999. I feel a deep kinship with her.

LAMMERT Is your focus on fairy tales motivated by the need to come to terms with your childhood or, conversely, by the desire to come back to it?

FAVRE Fairy tales are as evil as they can get. Evil coalesces into archetypes. Women in fairytales are often assigned the role of the witch or the princess. That's what got me started.

LAMMERT You call yourself a "false painter." Are you applying the performative aspect of theater to painting or is it rather the act of painting itself that you would describe as performative?

FAVRE Both painting and theater have an outside and an inside. Painting is something that takes place alone. A story without words that you carry inside you. The performative aspect of theater is always a shared experience, walking, screaming. I can do that when I'm painting, too, but alone and without an audience. But the performative aspect is extremely important in both media.

LAMMERT You've not only called yourself a "false painter" but also "a false writer," who would like to write, but is better at expressing emotions through painting. Did you try writing texts yourself when you started out?

FAVRE Galerie Camille von Scholz commissioned me to write a play: *Déjel*, published in 1992. The problem was only that if you want to write, you have to have an excellent command of French grammar. Painting has no grammar. I can build my own – on the picture plane and through combination. That gave me the green light. Who can judge that? But a text!

#### SPIRALS OF WORK CYCLES AS STRUCTURE

LAMMERT You work in different media and on different groups of work at the same time.

FAVRE I want to build a structure in which my series intersect. Parts of one series will appear in another or are transformed into some-

thing else. The series that I've been working on for so many years cover many aspects of painting from the figure in landscapes in *Der dritte Bruder Grimm* (The Third Grimm Brother, 2004/2007) to the absolute landscape in *Fragmente/Kosmos/Universum*. Then there's the self-portrait in costume as in *Selbstporträt als Hugo Ball* (2016/2017) and the *Engel* (Angels, 2017/2018) after Odilon Redon, in which I dress as a man and a woman. I've also painted extremely large scenes, as in *Théâtres* (2009–2017), where studies of figures and objects appear in more than one triptych. They are based on existing pictures and I then compose my paintings to suit my own taste. You can often identify them, as in the series *Ghost (Goya)* (2012–2016). There is also a series that addresses the role of women. I call it *Redescriptions* (since 2007).

LAMMERT            Figures appear in *Théâtres*, to which you return in your series *Redescription* which refers to Rembrandt's *Descent from the Cross* (1633). Why do you relate your painterly study of Rembrandt – an incunabulum of painting – to the theater?

FAVRE                I reanimate existing motifs in *Redescriptions* so that I don't have to invent new compositions.

LAMMERT            When you transform references from the history of painting, is that also a means of recoding figures that ordinarily have a male connotation, as in *Die Henkerin* (The Female Executioner, 2008/2009)? *Redescription* as quotation?

FAVRE                Absolutely. You could also just invent or find new words. But historically, death has always been masculine and life feminine.

LAMMERT            Role, curtain, lighting, frontality: for you that is theater. Does anything in painting correspond to that? You once spoke of color, plane and chance. Does that relate in any way to animalism, as in *Kakerlake* (Cockroach, 2008/2010) or *Lapine* (Rabbits, 2001–2012)?

FAVRE                When I play with the motif of cockroaches in painting, you can certainly associate that with the theater, but in the case of the *Lapine*, it's more about an actress who had to speak my role when I first moved to Berlin. Actually, she is theatrical only on the second plane. And the

cockroach motif is also an ironic reference to collections – of butterflies and art. Cockroaches are clearly contemporary animals!

LAMMERT            Your installation *Les Restes de la méduse* (The Remains of the Medusa, 1996) after Théodore Géricault: is that an extension of your experience as an actress in 1982 when you performed Molly Bloom's closing monologue in James Joyce's *Ulysses*?

FAVRE                Ooof! I've never thought about that. But I suppose that's one way of putting it. It was quite a challenge to learn that text by heart – a performance that lasted eight hours. Géricault's *Le Radeau de la Méduse* (Raft of the Medusa, 1819) was the inspiration and part of the installation as a video improvisation.

LAMMERT            What role does storytelling play in your painting?

FAVRE                I haven't given that much thought. I do tell stories in my painting, but at the same time, I want to get away from that. Narrating is relaxing for me but I'm also afraid of it. I am neither a figurative nor an abstract painter. I use both as required.

LAMMERT            To me, figurative and abstract are terms that apply more to the ideological battles of the 20<sup>th</sup> century; they are not really categories for thinking about the visual in art. Doesn't the strategy of redefining male archetypes make mirror image use of the cliché of masculinity and femininity?

FAVRE                I wasn't looking for female archetypes. I was just interested in painting and not in gender.

LAMMERT            After your *Weisse Bilder* (White Pictures, 1992), you concentrated on red in your series *Robes Rouges* (Red Dresses, 1994–1996), in which you play with the absence of the physical by showing clothing spread out, but without a human body. Later, however, you transferred the body to the actors on your painterly stage and you told picture stories through absence. How did that come about?

FAVRE I emptied the bodies by concentrating only on the substance of painting. The *Robes Rouges* are like a piece of flesh. And like Santa Claus, too. This ambivalence attracted considerable attention in France at the time. Then with Jacopo da Pontormo (1494–1557), I studied the opposite: white and red and red and white. His portrait *Cosimo de Medici the Elder* (1518/1519) was my inspiration. But it was still about emptying bodies.

LAMMERT Your serial method is defined by consistent pictorial rules, such as composition, format and color concept, which you apply when you concentrate on painting a specific subject matter or motif. That seems like a paradox to me: how does it relate to your performative approach?

FAVRE It's more of a gap, but the paradox of this relationship also interests me.

#### CHANCE AND FEMINISM

LAMMERT As a female counterpart to Marcel Duchamp's *3 stop-pages étalon* (1913–1914), *La Poulinière*, with a disc and decision-making device, is both a deliberately selected tool and a chance structure, a tool to paint with and a rule to paint by: the world of *La Poulinière* is a poetic world of choice. Why do you structure the options for taking action in this way?

FAVRE Because I want a means of finding a “new platform” for my work that is playful, that is not intellectually and theoretically predetermined, but still defines a surprising scope of action.

LAMMERT Isn't that also connected with the fact that your point of departure is not primarily visual?

FAVRE Yes, you could say that.

LAMMERT By using the term *La Poulinière* and exploring how the sensuality of color relates to the application of paint, you are making a feminist comment on Duchamp. Aren't you

then reinforcing the cliché that color is associated with femininity? Or is it rather an experiment that starts with color, which in turn has a masculine and feminine aspect?

FAVRE That's a fascinating issue. For example, black in the case of Pierre Soulages. And, by contrast Fauvism, which is full of color. And Mexican murals aren't black either.

LAMMERT I suspect black has more to do with the postwar era than with masculinity. Think of Robert Motherwell or William Scott and also painters of the GDR, like Manfred Böttcher or Harald Metzkes.

Your series *Suicide* (2003–2013) shows “presences,” as you call them. You also worked with these spectral shadows in your series *Ghosts (Goya)*. Is overlapping of that kind already part of the concept when you embark on two series at the same time?

FAVRE It happens in the course of working. I sit at the desk but I have to try it out, although I do make decisions about which ideas or motifs I want to work on.

LAMMERT Is the small format of the *Suicide* series related to an intimate, diary-like form of painting?

FAVRE No, not at all. It has to do with the photographs that motivated me.

LAMMERT Is picturing all kinds of suicide a painterly means of coping with your own existential crises? A means of warding them off through repetition and deviation? And how does that relate to you as a self-declared loner who prefers circular work?

FAVRE Yes, it is a means of self-protection. Not only have men killed themselves, many women have, too.

LAMMERT A fundamental approach of yours is to select famous works and co-opt them by re-creating them, yet still retaining their original meaning. But isn't that also a form of inscribing yourself in the history of master painters?

FAVRE It's related to my own aspirations and where I situate myself. If that is the case, then it happens unconsciously.

LAMMERT Titles provide access to your work as if they were using a side entrance; they hold your series together and emerge in the process of painting, as do the paintings themselves. They are often ambiguous and poetic. Are they poetry, signposts or a linguistic extension of the painting? Or does the title come first and then turn into painterly imagination?

FAVRE The title provides information but it never comes first; it's always part of the process. When I first started painting, I called most of my work *Untitled*. Conceptual art was *en vogue*, I wanted to counteract the elimination of content. I use French, German and English when I look for titles.

LAMMERT Are the titles your way of making an artist's comment that is part of the work? Or was this contextualization a chess move in order to make yourself and your painting heard in the context of conceptual art?

FAVRE I think it's the ambivalence that counts.

#### PAINTING AS THINKING IN ARCHETYPES

LAMMERT In your large-format *Théâtres*, conceived as triptychs, you have painted the folly of human existence like a long graphic tale. Some of the triptychs in the series show the theater of life, stages crowded with such figures as drummers, acrobats, marionettes and skeletons. The curtain, an art historical metaphor for the visible and the invisible, plays a decorative role in your series. Does the curtain function as a quotation or as an indication that the scene is associated with theater?

FAVRE It has to do with the "air" or the "gap" that I wanted and needed in the construction of this series.

LAMMERT Does your relief-like application of layers and splashes of paint give you the opportunity to emphasize the length of time involved in physically painting the painting and also the dancing nature of the brushstroke?

FAVRE In an uncoordinated way, yes. It usually takes two years and sometimes even more to paint the pictures.

LAMMERT Your series *Balls and Tunnels* stands in contrast to that, as if you were taking a break. Once a year, you cover an unprimed canvas with splotches of paint and leave the rest to chance. In this chronicle of painting, is there a development or a change in your palette or brushstroke?

FAVRE The annual ritual gives me a chance to repeat the question of how a picture can be painted. The painting process lies between chance and fixed format.

LAMMERT In this connection, you have described the series as a counterpoint in direct opposition to your figurative work, in which a decision-making process precedes every gesture. It is governed by chance. But isn't your self-imposed decree to continue until your death a much stronger decision than any made for a single brushstroke in your paintings?

FAVRE That's hard for me to answer.

LAMMERT In what way is your painting affected by montage, editing and the modification of chronological sequences of fragments?

FAVRE The reduction of color to black-and-white drawings is important to me.

LAMMERT In your edition *Lapine univers in falscher Monotypie* (Universal Rabbit in Faux Monotype, 2011), the doe appears transformed – mythical figure, female figurehead, heroine and antiheroine in one. It is ultimately your mirror image, logo, traveling saleswoman or critical authority. Is the decision to paint also a commitment to permanence and stasis as opposed to the temporary nature of theater?

FAVRE Can one say that painting is for all eternity? That's exactly what's at stake in a new series that I've started where I paint with tea or Kleenex and the colors gradually fade in the daylight. I think my painting translates aspects of my biography that I try to transform into archetypes. The *Lapine univers* was created in response to painting that was still dominated and transformed by men. I painted this hybrid figure to let my male colleagues know that I also have a paintbrush or a pine, which is slang for penis in French.

LAMMERT Symbolic figures of death, mythical beings and certain animals often make an appearance in your theater series. You use them metaphorically (for human beings or human society) or as allegories (horse, bird, fish, fish heads). We can't tell if we're looking at the stage or are on stage ourselves. It looks to me like an extremely painterly take on theatricality or as if it were seen from the perspective of the actors or their roles.

FAVRE You are part of the painted theater series as actor, viewer and painter.

LAMMERT You made small sketches or studies for that series. What about the other ones that you have created?

FAVRE I had a notebook full of sketches for the suicide series. But it's not always like that. And I don't translate the sketches into the paintings "word for word."

LAMMERT You once said that your mother tongue is your home. How does your home take shape in terms of color?

FAVRE Language is text. In that respect, color as home is complicated because it always changes.

LAMMERT "Language is more precise? ... it can capture spontaneous ideas more succinctly and precisely than a purely visual sketch can." Another one of your statements. Why so? What is the motivation in switching between the media?

FAVRE Painting is a radical way of "thinking world." It gives me room to keep asking new questions. Art is not comfortable.

LAMMERT But isn't that done in every medium?

FAVRE It's especially challenging to develop a thought in the medium of painting, which expresses the restlessness of time. I waver between commitment to the uncertainty of the world and the need for poetry, beauty and sanctuary.

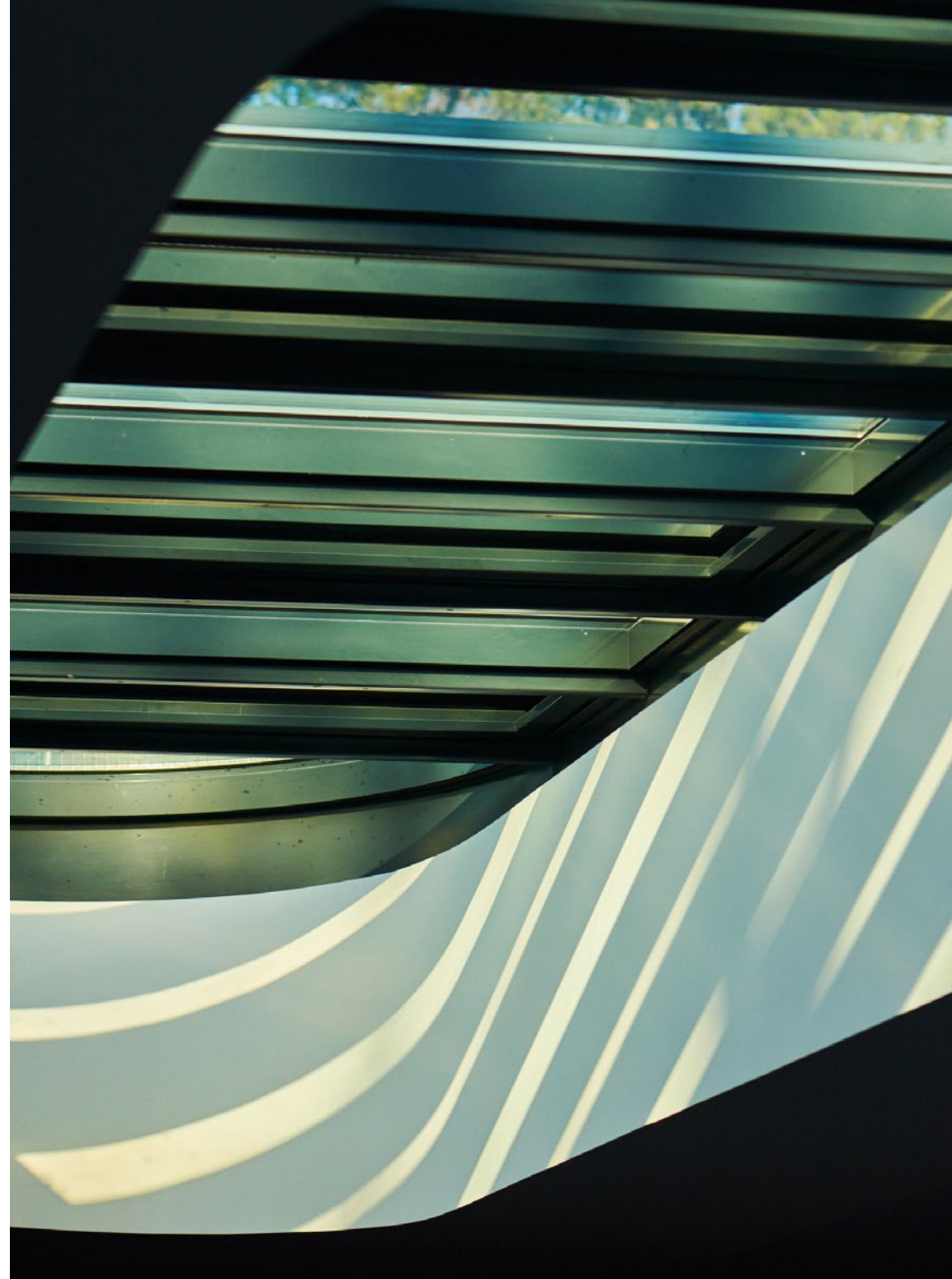
## VALÉRIE FAVRE

Valérie Favre was born in Evilard, in the Swiss canton of Bern in 1959 and grew up in the canton of Neuchâtel. Her native language is French. Translation plays a significant role in all of her work. Since 2006 she has been a professor of painting at the Berlin University of the Arts, where she now lives.

She decided to devote herself to painting in the late 1980s. She has never attended an art academy but has always wanted to express herself artistically and started out working in theater and film. She lived in Paris from 1982 to 1998. There she became one of most important feminist painters in France and her figurative compositions soon met with international acclaim. She moved to Berlin in 1998. In 2012 she was nominated for the prestigious Prix Marcel Duchamp in Paris. In her oil paintings, Favre takes a critical view of traditional gender roles and reanimates artworks and thinkers from art history and literature. Her compositions, which are characterized by an expressive brushstroke, often feature metaphorical figures and mythical beings. Her work has been on view at such venues as Sprengel Museum Hannover (2020), Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (2018), Musée d'art Neuchâtel (2017), Von der Heydt Kunsthalle Wuppertal-Barmen (2016/2017), Franz Gertsch Museum, Burgdorf (2016), Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg (2015), Neuer Berliner Kunstverein (2013), K21 Düsseldorf (2010/2011), Kunstmuseum Luzern (2009/2010), Centre Georges Pompidou Paris (2009), Museum Carré d'Art, Nîmes (2008), Haus am Waldsee, Berlin (2006) and Musée de Picardie, Amiens (2004).

## ANGELA LAMMERT

Angela Lammert was born in Berlin in 1960. The art historian lives and works in Berlin, where she is the director of interdisciplinary special projects at the Faculty of Fine Arts, Academy of the Arts Berlin and lecturer at the Institute of Art and Visual History, Humboldt University Berlin. After studying arts, aesthetics and classical archaeology, she published her doctoral thesis *Antimoderne und Moderne in der Plastik der Weimarer Akademie* in 1993 and her postdoctoral thesis *Bildung und Bildlichkeit von Notation. Von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten des 20. Jahrhunderts* in 2013. She has addressed methodological concerns in her field in numerous international exhibitions, symposia and publications and, in her capacity as curator, has worked with artists to draw attention to current themes and introduce them into the art discourse. Her projects include *Bittere Früchte 1955–1965* (1991); *Germaine Richier* (1997); *Louise Bourgeois* (2003); *Raum. Orte der Kunst* (2007); *Notation* (2008/2009); *Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* (2010); *Iannis Xenakis* (2011); *Gordon Matta Clark* (2012); *Terry Fox* (2015); *Bilderkeller* (2019); *John Heartfield* (2020); *Zukunft der Kritik* (2022) and *Luc Tuymans – Edith Clever* (2023).



















# Prix Meret Oppenheim

SCHWEIZER GRAND PRIX KUNST  
PRIX MERET OPPENHEIM 2024

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein als kostenlose Beilage zum Kunstbulletin Nr. 7-8/2024. Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildet die Jury bei der Verleihung des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim.

GRAND PRIX SUISSE D'ART  
PRIX MERET OPPENHEIM 2024

Cette publication, éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse, paraît en collaboration avec la Société suisse des beaux-arts, comme supplément gratuit du Kunstbulletin n°7-8/24. La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim.

GRAN PREMIO SVIZZERO D'ARTE  
PRIX MERET OPPENHEIM 2024

Il presente volume, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione

con la Società svizzera di belle arti come supplemento gratuito del Kunstbulletin 7-8/24. 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.

GROND PREMI SVIZZER D'ART  
PRIX MERET OPPENHEIM 2024

Questa publicaziun vegn edida e finanziada da l'Uffizi federal da cultura en il rom da ses sustegn per la creaziun artistica en Svizra. Ella cumpara – en collavuraziun cun la chasa editura Schweizer Kunstverein – sco agiunta gratuita al Kunstbulletin nr. 7-8/23. La Cumissiun federala d'art ha l'incumbensa da cussegljar l'Uffizi federal da cultura en tut las dumondas da la promoziun federala d'art e d'architettura. Ella è la giuria per surdar il Grond Premi svizzer d'art / Prix Meret Oppenheim.

SWISS GRAND AWARD FOR ART  
PRIX MERET OPPENHEIM 2024

This publication was produced and financed by the Swiss Federal Office of Culture as part of its support for the arts in Switzerland. It is included as a free supplement with Kunstbulletin Nos.7-8/24, in cooperation with Verlag Schweizer Kunstverein. The Federal Art Commission has the task of advising the Federal Office of Culture on all matters concerning federal support for art and architecture. The Commission also acts as jury for the Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim.

JURY SCHWEIZER GRAND PRIX KUNST  
JURY GRAND PRIX SUISSE D'ART  
GIURIA GRAN PREMIO SVIZZERO D'ARTE  
GIURIA GROND PREMI SVIZZER D'ART  
SWISS GRAND AWARD FOR ART JURY

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

PRÄSIDENT  
PRÉSIDENT  
PRESIDENTE  
PRESIDENT  
PRESIDENT

Raffael Dörig  
(Direktor / directeur / direttore /  
directur / director Kunsthau Langenthal,  
Langenthal)

MITGLIEDER  
MEMBRES  
MEMBRI  
COMMEMBERS  
MEMBERS

Victoria Easton  
(Architektin / architecte / architetta / archi-  
tecta / architect, Christ & Gantenbein, Basel)

San Keller  
(Künstler / artiste / artista / artist / artist,  
Zürich) bis Dezember 2023 / jusqu'en  
décembre 2023 / fino a dicembre 2023 / fin  
il december 2023 / until december 2023

Roman Kurzmeyer  
(Kurator / commissaire / curatore / curatur /  
curator, Dozent / chargé de cours / docente /  
docent / lecturer, Leiter / directeur /

direttore / directeur / head Sammlung  
Ricola, Basel)

Mai-Thu Perret  
(Künstlerin / artiste / artista / artista /  
artist, Genève)

Nicole Schweizer  
(Konservatorin / conservatrice / specialista  
della conservazione / conservazione /  
conservator Musée cantonal des Beaux-Arts,  
Lausanne)

Una Szeemann  
(Künstlerin / artiste / artista / artista /  
artist, Zürich, Tegna)

EXPERTINNEN ARCHITEKTUR  
EXPERTES EN ARCHITECTURE  
ESPERTI DI ARCHITETTURA  
EXPERTAS D'ARCHITECTURA  
ARCHITECTURE EXPERTS

Catherine Gay  
(Architektin / architecte / architetta /  
architecta / architect, Gay Menzel, Monthey)

Mia Hägg  
(Architektin / architecte / architetta /  
architecta / architect Habituer Autrement,  
Locarno)

SEKRETÄRIN  
SECRÉTAIRE  
SEGRETARIA  
SECRETARIA  
SECRETARY

Léa Fluck  
(Kunsthistorikerin / historienne de l'art /  
storica dell'arte / istoricra d'art /  
art historian, Bern)

PREISTRÄGERINNEN UND PREISTRÄGER  
LAURÉATES ET LAURÉATS  
VINCITRICI E VINCITORI  
TITULARAS E TITULARS DALS PREMIS  
LAUREATES

2001–2023

2001  
Peter Kamm,  
Ilona Rüegg,  
George Steinmann

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

2003  
Silvia Bächli,  
Rudolf Blättler,  
Hervé Graumann,  
Harm Lux,  
Claude Sandoz

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

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

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

2007  
Véronique Bacchetta,  
Kurt W. Forster,  
Peter Roesch,  
Anselm Stalder

2008  
edition fink (Georg Rutishauser),  
Mariann Grunder,

Manon,  
Mario Pagliarani,  
Arthur Rüegg

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

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

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

2012  
Bice Curiger,  
Niele Toroni,  
Günther Vogt

2013  
Thomas Huber,  
Miller & Maranta,  
Marc-Olivier Wahler

2014  
Anton Bruhin,  
pool Architekten,  
Catherine Quéloz,  
Pipilotti Rist

2015  
Christoph Büchel,  
Olivier Mosset,  
Urs Stahel,  
Staufer / Hasler

2016  
Adelina von Fürstenberg,  
Christian Philipp Müller,  
Martin Steinmann

2017  
Daniela Keiser,  
Peter Märkli,  
Philip Ursprung

2018  
Sylvie Fleury,  
Thomas Hirschhorn,  
Luigi Snozzi

2019  
Meili & Peter Architekten,  
Samuel Schellenberg,  
Shirana Shahbazi

2020  
Marc Bauer,  
Barbara Buser & Eric Honegger,  
Koyo Kouoh

2021  
Georges Descombes,  
Esther Eppstein,  
Vivian Suter

2022  
Caroline Bachmann,  
Klodin Erb,  
Jürg Conzett & Gianfranco Bronzini

2023  
Stanislaus von Moos  
Uriel Orlow  
Parity Group

HERAUSGEBER  
ÉDITEUR  
EDITO DA  
EDÌ DA  
PUBLISHER

Bundesamt für Kultur  
Office fédéral de la culture  
Ufficio federale della cultura  
Uffizi federal da cultura  
Federal Office of Culture  
Hallwylstrasse 15  
CH-3003 Bern

REDAKTION  
RÉDACTION  
REDAZIONE  
REDACZIUN  
EDITOR

Gina Bucher

BEITRÄGE  
TEXTES  
TESTI  
TEXTS  
TEXTS

Laura Arici  
Raffael Dörig  
Léa Fluck  
Angela Lammert  
Marianne Burkhalter, Christian Sumi,  
Luca Burkhalter und Nik Bärtsch

PRAKTIKANTIN  
STAGIAIRE  
PRATICANTE  
PRATICANTA  
TRAINEE

Leandra Zumbühl

ÜBERSETZUNGEN  
TRADUCTIONS  
TRADUZIONI  
TRANSLAZIUNS  
TRANSLATIONS

N.N. (Deutsch)  
Catherine Schelbert, Elizabeth MacFadyen  
(English)  
N.N. (français)  
N.N. (italiano)  
Standeskanzlei Graubünden (rumantsch)

KORREKTORAT  
RELECTURE  
RILETTURA  
CORRECTORAT  
PROOFREADING

Sandra Bolliger (Deutsch)  
Geoff Spearing (English)  
N.N. (français)  
N.N. (italiano)  
Rätoromanischer Sprachdienst BK  
(rumantsch)

GESTALTUNG  
CONCEPTION  
PROGETTO GRAFICO  
CONCEPZIUN  
GRAPHIC DESIGN

Nicolas Polli

FOTOGRAFIEN  
PHOTOGRAPHIES  
FOTOGRAFIE  
FOTOGRAFIAS  
PHOTOGRAPHS

Anne Morgenstern  
Florian Spring

SCHRIFTEN  
CARACTÈRES  
CARATTERI  
SCRITTIRAS  
TYPEFACES

Dominicale, Altiplano Typefaces  
Concern, Ondřej Báčor/Ecal Typefaces  
Rungli, Kaj Lehmann

DRUCK  
IMPRESSION  
STAMPA  
STAMPA  
PRINTED BY

TBS, LaBuonaStampa, CH

AUFLAGE  
TIRAGE  
TIRATURA  
EDIZIUN  
PRINT RUN

9'000

PUBLIKATIONEN 2001–2024  
PUBLICATIONS 2001–2024  
PUBBLICAZIONI 2001–2024  
PUBLICAZIUNS 2001–2024  
PUBLICATIONS 2001–2024

➤ [swissartawards.ch/  
prix-meret-oppenheim](https://www.swissartawards.ch/prix-meret-oppenheim)  
ISBN 978-3-907394-11-3

© 2024  
Bundesamt für Kultur, Bern,  
die Autorinnen und Autoren für ihre  
Texte sowie Anne Morgenstern und  
Florian Spring für die Fotografien.

© 2024  
Office fédéral de la culture, Berne,  
les autrices et les auteurs pour leurs  
textes et Anne Morgenstern et Florian  
Spring pour les photographies.

© 2024  
Ufficio federale della cultura, Berna,  
le autrici e gli autori per i testi  
e Anne Morgenstern e Florian Spring  
per le fotografie.

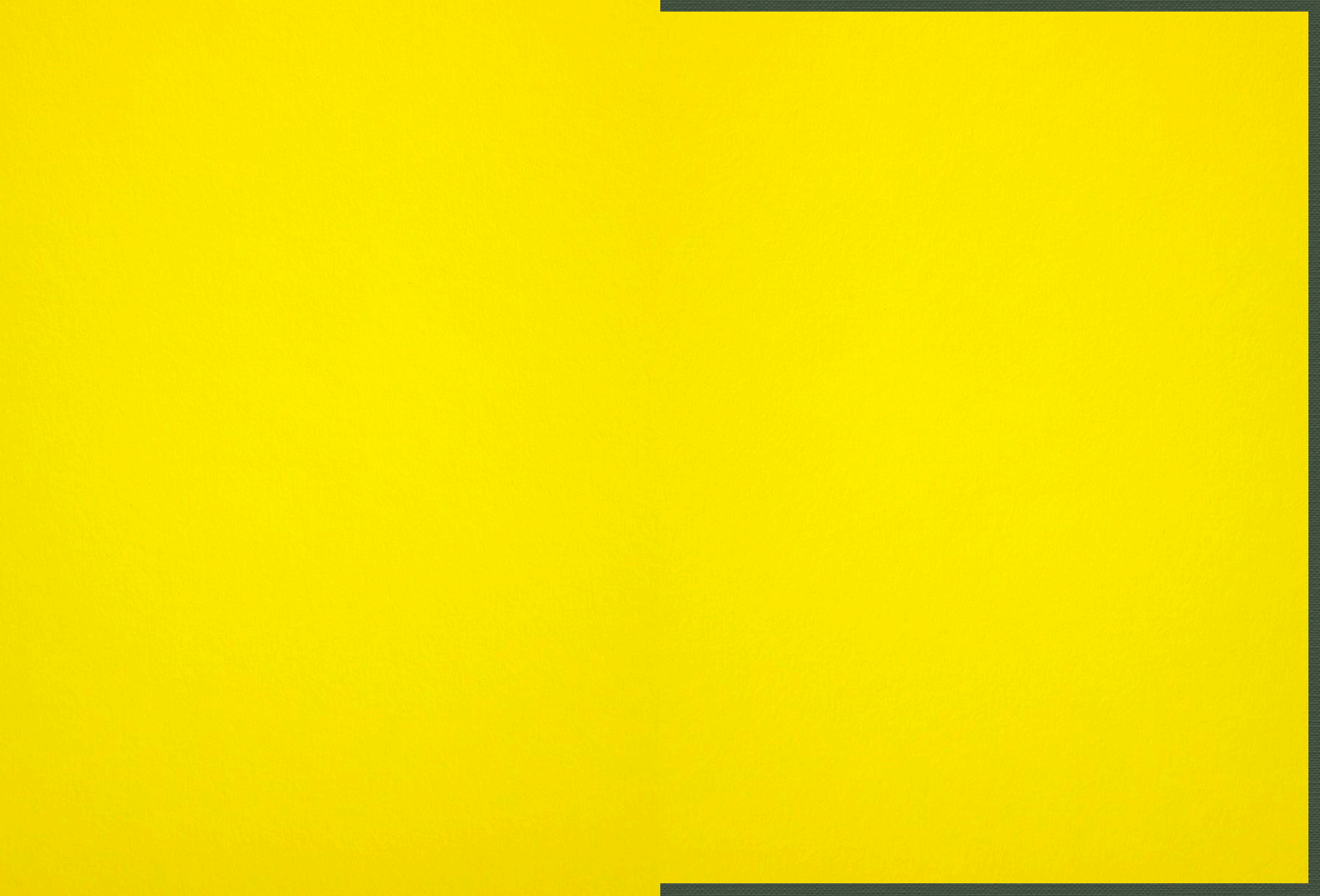
© 2024  
Uffizi federal da cultura, Berna,  
las auturas ed ils auturs per lur  
texts sco er Anne Morgenstern  
e Florian Spring per las fotografias.

© 2024  
Federal Office of Culture, Bern,  
the authors for their texts  
and Anne Morgenstern  
and Florian Spring for the photographs.



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Département fédéral de l'intérieur DFI  
Dipartimento federale dell'interno DFI  
Departament federal da l'intern DFI  
**Bundesamt für Kultur BAK**  
**Office fédéral de la culture OFC**  
**Ufficio federale della cultura UFC**  
**Uffizi federal da cultura UFC**



Schweizer Grand Prix Kunst  
Grand Prix suisse d'art  
Gran Premio svizzero d'arte  
Grond premi svizzer d'art  
Swiss Grand Award for Art