

Felix
Lehner

Pamela
Rosenkranz

Miroslav
Šik

Felix
Lehner

Pamela
Rosenkranz

Miroslav
Šik

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

Vorwort <i>Léa Fluck</i> 7	Avant-propos <i>Léa Fluck</i> 15	Prefazione <i>Léa Fluck</i> 23	Prefaziun <i>Léa Fluck</i> 31	Foreword <i>Léa Fluck</i> 39
Einleitung <i>Raffael Dörig</i> 11	Introduction <i>Raffael Dörig</i> 19	Introduzione <i>Raffael Dörig</i> 27	Introducziun <i>Raffael Dörig</i> 35	Introduction <i>Raffael Dörig</i> 43

Felix Lehner
im Gespräch mit Ursula Badrutt
Vom Privileg, Komplize zu sein
49

Pamela Rosenkranz
im Gespräch mit Bice Curiger
Die Zukunft des Menschen ist nackt
81

Miroslav Šik
im Gespräch mit Lukas Imhof
Tradition verstehe ich farbig
113

Traductions françaises
145

Felix Lehner
en conversation avec Ursula Badrutt
Le privilège d'être complice
147

Pamela Rosenkranz
en conversation avec Bice Curiger
L'humain du futur sera nu
155

Miroslav Šik
en conversation avec Lukas Imhof
Pour moi, la tradition est colorée
161

English translations
169

Felix Lehner
in conversation with Ursula Badrutt
The privilege of being an ally
171

Pamela Rosenkranz
in conversation with Bice Curiger
Human future is naked
177

Miroslav Šik
in conversation with Lukas Imhof
For me, tradition is colourful
183

Anhang	Annexe	Appendice 189	Agiunta	Appendix
--------	--------	------------------	---------	----------

Der Prix Meret Oppenheim (PMO) wurde 2001 auf Initiative der Eidgenössischen Kunstkommission vom Bundesamt für Kultur eingerichtet und ehrt nun zum fünfundzwanzigsten Mal herausragende Persönlichkeiten aus Kunst, Architektur, Kritik und anderen Sparten mit Bezug zur visuellen Kultur in der Schweiz. Der mit 40'000 Franken dotierte Preis zeugt vom Engagement der Schweiz für die Anerkennung und Wertschätzung der Kulturschaffenden, die aktiv zur Vielfalt des kulturellen Erbes und zur Entwicklung des zeitgenössischen Denkens beitragen. Mit dem Prix Meret Oppenheim werden in diesem Jahr drei besondere Laufbahnen ausgezeichnet, die von Felix Lehner, Kunstgiesser, Pamela Rosenkranz, Künstlerin, und Miroslav Šik, Architekt, Architekturtheoretiker und emeritierter Professor für Architektur.

Dieses Buch, das anlässlich der Auszeichnung erscheint, enthält drei eigens dafür entstandene Gespräche und bietet einen einzigartigen Überblick über die Arbeiten, Gedanken und Herausforderungen dieser drei bedeutenden Figuren der Schweizer Kunst- und Architekturszene. Es vermittelt ihre Ansätze und Werke und hält so ihre Wirkung auf die Kulturgeschichte der Schweiz fest. Damit ermöglicht dieses Dokument auch kommenden Generationen eine vertiefte Reflexion über die heutigen Themen von Kunst, Kunsthandwerk und Architektur. Die Publikation ist ein wichtiges Instrument für die Weitergabe von Wissen und kritischem Denken und eine Referenz für Forschende, Studierende und alle, die sich für die kulturellen Entwicklungen in der Schweiz interessieren. Das Buch ist gleichzeitig ein Werk des Grafikdesigns und zeigt damit eine weitere Stärke des Schweizer Kulturschaffens, indem auch die Arbeiten des Druckens, Bindens und Übersetzens gewürdigt werden, die als Handwerke einen aktiven Beitrag zur Sichtbarmachung und Verbreitung der kulturellen Vielfalt leisten.

Das Bundesamt für Kultur ist der Eidgenössischen Kunstkommission für ihren unermüdlichen Einsatz und ihre Expertise bei der Auswahl der Preisträgerinnen und Preisträger sehr dankbar. Wir danken auch den zahlreichen Protagonistinnen und Protagonisten der Kulturszene, den Institutionen und den Partnerinnen, die mit ihrer Unterstützung und Zusammenarbeit zur Lebendigkeit und zur Ausstrahlung der visuellen Künste in der Schweiz beitragen.

Und schliesslich möchten wir allen danken, die sich für Kultur interessieren und begeistern, den Forschenden, den Studierenden und dem Publikum, die die Entwicklungen in der Kunst- und Architekturwelt aufmerksam mitverfolgen. Ihr Engagement und ihre Neugier sind Voraussetzung für die Verbreitung von Ideen und Werken. Die Freude am Dialog mit der Kunst und die Fähigkeit, diesen zu führen, sind ein kostbar gewordenes Mittel, um mit Andersartigkeit zusammenzuleben und davon zu lernen. 25 × PMO = <3

Im Namen der Eidgenössischen Kunstkommission gratuliere ich Felix Lehner, Pamela Rosenkranz und Miroslav Šik zum Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim. Wir zeichnen eine Position aus der handwerklichen Kunstproduktion, eine Künstlerin und einen Architekten und Architekturtheoretiker aus. So unterschiedlich sie sind, so eint sie doch eine besondere Sensibilität für Materialien und – damit verbunden – für verschiedene Formen von Zusammenarbeit, Involviertheit und Partizipation bei der Entstehung und Rezeption ihrer Werke.

Wenn in Felix Lehnerts Kunstgiesserei aus flüssigem Metall eine Skulptur entsteht, kulminiert ein Prozess der Zusammenarbeit zwischen Kunstschaffenden und seinem Team von Handwerksleuten. Vorausgegangen sind Ideen, Skizzen, Pläne, der Austausch über Machbarkeit und Materialeigenschaften, über Traditionen und das experimentelle Brechen von Regeln. «Es geht nicht einfach um das Ausführen eines Auftrags. Sondern darum, dem Material Relevanz und Magie zu verleihen.» So formuliert es Felix Lehner im Interview mit Ursula Badrutt in dieser Publikation. Material + Relevanz + Magie scheint mir weit über die Arbeit im St. Galler Betrieb hinaus eine passende Formel für Kunst. Nebst dem klassischen Bronzeguss wird dort im Übrigen mit allen möglichen Materialien und Verfahren gezaubert. Dass es dabei um mehr geht als das blosses Ausführen von Aufträgen, unterstreicht das Engagement mit der Stiftung Sitterwerk, die Atelieraufenthalte, Material- und Bibliotheksrecherchen ermöglicht. Das dritte Element ist das Kesselhaus, das sich der Arbeit von Hans Josephsohn widmet, der Lehner und seiner Giesselei zeitlebens verbunden war. Mit dem Preis für Felix Lehner würdigen wir eine Arbeit von Weltruhm in einem Metier, das innerhalb der Kunstwelt nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, jedoch von grosser Wichtigkeit ist.

Ein forschender, experimentierender Umgang mit Materialien zeichnet auch das Werk von Pamela Rosenkranz aus. «Ich glaube, Künstler*innen besitzen oft eine ausgeprägte Sensibilität für Materialität. Intuitiv nehmen wir viele Informationen über Materialien auf, die uns bewegen und inspirieren», sagt sie im Gespräch mit Bice Curiger. Ihre Materialien sind ungewöhnlich, und oft sind sie direkt mit dem menschlichen oder tierischen Körper verbunden, etwa Make-up, Medikamente, hautfarbene Flüssigkeiten oder Gerüche. Ihre Werke zielen auf unmittelbare, körperliche (nicht nur visuelle) Wahrnehmung und sind gleichzeitig mit Referenzen aus Naturwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Internetkulturen aufgeladen. So führt uns Rosenkranz beispielsweise mit Fellmustern und Pheromonen von Katzen, die uns körperlich anziehen oder abstossen, zum Thema der Koevolution von Mensch, Katze und Toxoplasmose-Parasit,

der beim Menschen und anderen Säugetieren Verhaltensänderungen auslöst. Die Beschäftigung mit aktueller Forschung und der Austausch mit Fachleuten sind zentrale Bestandteile von Rosenkranz' Praxis. Mit Pamela Rosenkranz zeichnen wir eine Künstlerin aus, die als Vorreiterin Themen gesetzt hat mit ihrer unverwechselbaren, eigenständigen Arbeit, bei der es letztlich um ein sich wandelndes Verständnis des Menschseins geht.

Wenn wir in Bezug auf die Bauten von Miroslav Šik über Formen von Zusammenarbeit sprechen, so scheint es mir – abgesehen vom ohnehin arbeitsteiligen Feld der Architektur und des Bauens – eine Art rückwirkende Kooperation mit denjenigen zu geben, die als Bauende oder Nutzende den Ort prägen, an dem nun eine bauliche Aufgabe und Veränderung ansteht. Im Gespräch mit Lukas Imhof sagt er: «Das behaupte ich als meine Utopie: dass ich Dinge gebrauche, Formen und Farben, die den anderen Leuten gehören und zu ihrer Tradition gehören und dem Ort, an dem sie leben.» Dies geschieht jedoch nicht als Nachahmung, sondern eben als eine Art Zusammenarbeit, ein Weiterführen, das für Šik immer auch ein Moment der «poetischen Verfremdung» beinhaltet. Die solitär-ikonische, globalisierte Architektur ist ihm ebenso fremd wie die Behauptung einer Reinheit der Tradition (die er deshalb lieber in den Plural setzt). Šik beherrscht die Kunst, scheinbar harmlose Begriffe produktiv zu machen (zum Beispiel auch «Mischen» oder natürlich «altneu»), und es verwundert nicht, dass er in über dreissig Jahren Lehre, insbesondere an der ETH Zürich, Generationen von Architekturschaffenden beeinflusst hat. Der Preis an Miroslav Šik würdigt denn auch seinen wichtigen pädagogischen und theoretischen Beitrag ebenso wie sein gebautes Werk.

Nun wünsche ich Ihnen eine anregende Lektüre der Interviews und bedanke mich an dieser Stelle bei den von den Prämierten ausgesuchten Gesprächspartnerinnen und -partnern: Ursula Badrutt, Bice Curiger und Lukas Imhof.

Créé en 2001 par l'Office fédéral de la culture à l'initiative de la Commission fédérale d'art, le Prix Meret Oppenheim (PMO) honore pour la vingt-cinquième fois des personnalités exceptionnelles du monde de l'art, de l'architecture, de la pensée critique et des pratiques liées à la culture visuelle en Suisse. Ce prix, doté de trois fois 40 000 francs, témoigne de l'engagement de la Suisse pour la reconnaissance et la valorisation des créatrices et créateurs qui participent activement à l'enrichissement du patrimoine culturel et à l'évolution de la pensée contemporaine. Le Prix Meret Oppenheim 2025 distingue cette année trois lauréats aux parcours remarquables : Felix Lehner, fondateur d'art, Pamela Rosenkranz, artiste, et Miroslav Šik, architecte, professeur et théoricien.

Le livre qui accompagne cette distinction, riche de trois entretiens réalisés spécialement pour la publication, offre un aperçu unique des pratiques, des réflexions et des défis rencontrés par ces figures emblématiques de la scène artistique et architecturale suisse. En valorisant leurs propos et leurs œuvres, ce document contribue à pérenniser leur impact dans l'histoire culturelle de notre pays, tout en offrant aux générations futures une réflexion approfondie sur les enjeux de l'art, de l'artisanat et de l'architecture d'aujourd'hui. Ce livre représente ainsi un instrument précieux de transmission du savoir et de la pensée critique et une ressource de première importance pour les chercheurs, les étudiants et le grand public intéressés par les évolutions culturelles suisses. De plus, en tant qu'objet de design graphique, cette publication valorise un autre fleuron de la culture suisse, mettant en lumière le travail des imprimeurs, relieurs et traducteurs qui, à travers leur savoir-faire artisanal, participent activement à la matérialisation et à la diffusion de la richesse culturelle.

L'Office fédéral de la culture tient à exprimer sa profonde reconnaissance envers la Commission fédérale d'art pour son implication constante et sa maîtrise dans la sélection de ces lauréates et lauréats. Nous remercions également les nombreux protagonistes du monde culturel, les institutions et les partenaires qui, par leur soutien et leur collaboration, contribuent à la vitalité et au rayonnement des arts visuels dans notre pays.

Enfin, nous souhaitons exprimer notre gratitude à toutes les personnes passionnées, les chercheuses, les chercheurs, le corps étudiant et le public, qui s'intéressent à la culture et suivent de près l'évolution du monde de l'art et de l'architecture. Leur engagement et leur curiosité sont essentiels à la diffusion des idées et de la création. Cette envie de dialoguer avec l'art et cette capacité à le faire sont un moyen, devenu précieux, de coexister avec l'altérité et d'apprendre des autres.

25 × PMO = <3

Au nom de la Commission fédérale d'art, je félicite les lauréats et la lauréate du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim 2025 : Felix Lehner, représentant de l'artisanat d'art, Pamela Rosenkranz, artiste, et Miroslav Šik, architecte et théoricien de l'architecture. Aussi différents soient-ils, ils ont en commun une sensibilité particulière pour les matériaux et, par conséquent, pour différentes formes de collaboration, d'engagement et de participation dans la création et la réception de leurs œuvres.

Lorsque, dans la fonderie d'art de Felix Lehner, le métal en fusion donne naissance à une sculpture, c'est le résultat de la collaboration entre des artistes et l'équipe d'artisans. Il y a tout un travail à faire en amont de la réalisation d'une œuvre : recherche d'idées, croquis, plans, discussions sur la faisabilité du projet et les propriétés des matériaux, sur les traditions et la transgression expérimentale des règles. Dans l'entretien qu'il a accordé à Ursula Badrutt pour la présente publication, Felix Lehner explique son approche dans les termes suivants : « Il ne s'agit pas juste d'exécuter un mandat, mais de conférer au matériau pertinence et magie. » Matériau + pertinence + magie me semble être une bonne formule pour appréhender l'art en général et pas seulement le travail dans l'entreprise de Felix Lehner à Saint-Gall. D'ailleurs, les ouvriers n'y pratiquent pas seulement la classique fonte du bronze. Ils utilisent différents procédés pour pratiquer la magie avec toutes sortes de matériaux. S'il y a une chose qui montre bien que l'entreprise ne se borne pas à exécuter des mandats, c'est son engagement auprès de la fondation Sitterwerk, qui gère une bibliothèque d'art, une bibliothèque de matériaux et des ateliers pour artistes en résidence. Le centre international d'art et de production qui abrite la fonderie et la fondation inclut un troisième élément : le Kesselhaus, un espace d'exposition dédié au travail de Hans Josephsohn, qui, de son vivant, a toujours occupé une place particulière pour Felix Lehner et, dont la fonderie a souvent accueilli le sculpteur pour ses travaux. En décernant ce prix à Felix Lehner, nous récompensons une personnalité de renommée mondiale dont le métier n'est pas toujours sous le feu des projecteurs dans le milieu de l'art, bien qu'il soit d'une grande importance.

L'œuvre de Pamela Rosenkranz se caractérise elle aussi par une approche exploratoire et expérimentale des matériaux. Dans son entretien avec Bice Curiger, elle affirme à ce sujet : « Je crois que les artistes sont souvent extrêmement sensibles à la matérialité. Intuitivement, nous retirons beaucoup d'informations des matériaux qui nous touchent et nous inspirent. » Les matériaux qu'elle utilise sont inhabituels et souvent directement liés au corps humain ou animal : maquillage, médicaments, liquides de couleur chair ou odeurs, par exemple. Ses œuvres visent une perception physique (et pas

seulement visuelle) immédiate et sont nourries de références aux sciences naturelles, à l'histoire de l'art, à la philosophie et à la culture numérique. Pamela Rosenkranz utilise ainsi des motifs de pelages et des phéromones de chats, qui provoquent chez le public une attirance ou une répulsion, pour aborder le thème de la coévolution des êtres humains, des chats et du parasite de la toxoplasmose, qui modifie le comportement de l'être humain et d'autres mammifères. Son intérêt pour la recherche et les échanges avec des spécialistes occupe une place centrale dans sa pratique. En décernant ce prix à Pamela Rosenkranz, nous récompensons une artiste ayant ouvert la voie à de nouveaux thèmes grâce à son travail, travail qui apporte une contribution originale et très personnelle au débat sur une vision de l'homme en pleine mutation.

Lorsque nous parlons de formes de collaboration en référence aux projets de Miroslav Šik – indépendamment du fait que le secteur de l'architecture et de la construction prévoit de toute façon une division du travail –, il me semble qu'il est question d'une sorte de coopération rétroactive avec les ouvriers et les utilisateurs du passé, qui ont façonné le lieu dans lequel une intervention ou une transformation architecturale est prévue. Dans son entretien avec Lukas Imhof, Miroslav Šik dit : « Je prétends que mon utopie réside en ceci : j'utilise des objets, des formes et des couleurs qui appartiennent aux autres, et qui font partie de leur tradition et de l'endroit où ils vivent. » Il ne s'agit cependant pas d'une imitation, mais plutôt d'une sorte de collaboration, de continuation qui, pour Šik, implique toujours un moment de « distanciation poétique ».

L'architecture solitaire, iconique et mondialisée lui est aussi étrangère que l'affirmation d'une pureté de la tradition (terme qu'il préfère donc mettre au pluriel). Miroslav Šik a la capacité de traduire de manière productive des notions apparemment insignifiantes (par exemple « mélange » ou, bien sûr, « nouvel ancien »). Il n'est pas étonnant qu'en plus d'avoir enseigné pendant trente ans, notamment à l'École polytechnique fédérale de Zurich, il ait influencé des générations entières d'architectes. En décernant ce prix à Miroslav Šik, nous le récompensons pour son importante contribution pédagogique et théorique ainsi que pour l'ensemble de son œuvre architecturale.

Je tiens à remercier Ursula Badrutt, Bice Curiger et Lukas Imhof, qui ont été choisis par les lauréats pour réaliser les entretiens. Il ne me reste plus qu'à vous souhaiter une bonne lecture !

Creato nel 2001 dall'Ufficio federale della cultura su iniziativa della Commissione federale d'arte, il Premio Meret Oppenheim (PMO) viene assegnato per la venticinquesima volta a personalità di spicco del mondo dell'arte, dell'architettura, della critica e delle pratiche legate alla cultura visiva in Svizzera. Dotato di 40 000 franchi, che si moltiplicano per tre, questo premio riflette l'impegno della Svizzera nel riconoscere e promuovere chi crea arte arricchendo il nostro patrimonio culturale e contribuendo allo sviluppo del pensiero contemporaneo. Quest'anno il Prix Meret Oppenheim va a tre personalità dalla carriera straordinaria: Felix Lehner, fonditore artistico, Pamela Rosenkranz, artista, e Miroslav Šik, architetto, teorico e professore.

La pubblicazione che accompagna questo premio, con tre interviste realizzate appositamente per l'occasione, offre una straordinaria panoramica delle pratiche, riflessioni e sfide affrontate da queste personalità emblematiche della scena artistica e architettonica svizzera. Valorizzando le loro opere e le loro idee, questo volume contribuisce a plasmare la storia culturale del nostro Paese, offrendo alle generazioni future una riflessione profonda sulle sfide incontrate oggi dal mondo dell'arte, dell'artigianato e dell'architettura. È quindi un prezioso strumento di trasmissione della conoscenza e del pensiero critico e nel contempo una risorsa fondamentale per la ricerca, la formazione e, in generale, per le persone interessate all'evoluzione culturale della Svizzera. Ma non basta: come oggetto di design grafico, questo libro rappresenta un altro fiore all'occhiello della cultura svizzera, mettendo in luce il lavoro di stampa, rilegatura e traduzione – abilità artigianali fondamentali per la concretizzazione e la diffusione della ricchezza culturale.

L'Ufficio federale della cultura esprime un profondo ringraziamento alla Commissione federale d'arte per il suo costante impegno e la grande perizia nella selezione dei vincitori e delle vincitrici. Desideriamo ringraziare anche i numerosi attori del mondo culturale, le istituzioni e i partner che, attraverso il loro sostegno e la loro collaborazione, contribuiscono alla vitalità e alla diffusione delle arti visive nel nostro Paese.

Infine, desideriamo esprimere la nostra gratitudine a ricercatori e ricercatrici, studenti e tutte le persone appassionate che si interessano alla cultura e seguono da vicino gli sviluppi del mondo dell'arte e dell'architettura. Il loro impegno e la loro curiosità sono fondamentali per la diffusione delle idee e per la creazione in sé. Questa voglia e capacità di dialogare con l'arte è uno strumento sempre più prezioso per convivere con l'alterità e trarne importanti insegnamenti.

25 × PMO = <3

Desidero esprimere ai vincitori e alla vincitrice del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim le sincere congratulazioni della Commissione federale d'arte. Quest'anno celebriamo il lavoro di Felix Lehner, rappresentante dell'artigianato artistico, Pamela Rosenkranz, artista, e Miroslav Šik, architetto e teorico dell'architettura. Per quanto diversi, li accomuna una particolare sensibilità per i materiali, che va di pari passo con la capacità di spaziare fra diverse forme di collaborazione, coinvolgimento e partecipazione nel realizzare e rendere fruibili le loro opere.

Nella fonderia artistica di Felix Lehner, quando dal metallo fuso emerge una scultura, è il culmine di un processo di collaborazione tra l'artista e la squadra di artigiani: un grande momento che è stato preceduto da idee, schizzi, piani, scambi sulla fattibilità e le caratteristiche dei materiali, riflessioni sulle tradizioni e deroghe sperimentali alle regole. Nell'intervista con Ursula Badrutt, Felix Lehner spiega così il suo approccio: «Non si tratta solo di eseguire un incarico, ma di valorizzare il materiale conferendogli un tocco di magia». Materiale + Valorizzazione + Magia mi sembra la formula giusta per l'arte in generale, ben al di là del lavoro che si svolge nel centro di produzione di San Gallo. Del resto, in quei laboratori, oltre alla classica fusione in bronzo, si fanno magie con ogni sorta di materiali e processi. Che non ci si limita a eseguire incarichi lo dimostra anche l'impegno con la fondazione Sitterwerk, grazie alla quale sono possibili residenze artistiche e ricerche di pubblicazioni e materiali. Terzo elemento di questo fecondo centro di produzione è lo spazio espositivo Kesselhaus, dedicato al lavoro di Hans Josephsohn, da sempre legato a Lehner e alla sua fonderia. Assegnando questo premio a Felix Lehner, rendiamo omaggio a un personaggio di fama mondiale che ha scelto un mestiere poco noto nella scena artistica, ma di grande importanza.

Un approccio esplorativo e sperimentale con i materiali caratterizza anche l'opera di Pamela Rosenkranz. Nell'intervista con Bice Curiger afferma infatti: «Credo che gli artisti e le artiste abbiano spesso una spiccata sensibilità per la materialità. Intuitivamente, attraverso i materiali acquisiamo molte informazioni che ci ispirano e danno una spinta al nostro lavoro». I materiali a cui attinge sono insoliti e spesso direttamente legati al corpo umano o animale, come per esempio trucchi, medicinali, liquidi color carne oppure odori. Le sue opere evocano una percezione fisica (e non solo visiva) immediata e nel contempo sono cariche di riferimenti alle scienze naturali, alla storia dell'arte, alla filosofia e alle culture di Internet. Attraverso i motivi del manto e i ferormoni dei gatti, che suscitano in noi attrazione o repulsione, l'artista ci conduce per esempio al tema della coevoluzione dell'essere umano, del gatto e del parassita della toxoplasmo-

si, che è in grado di provocare cambiamenti comportamentali nell'essere umano e in altri mammiferi. L'attenzione alla ricerca e il confronto con esperti di determinati settori sono elementi centrali della sua pratica artistica. Con Pamela Rosenkranz premiamo un'artista che ha aperto la strada a nuovi temi attraverso un lavoro inconfondibile e originale, incentrato sempre sulla mutevolezza dell'idea che l'essere umano ha di sé.

A prescindere dal settore dell'architettura e dell'edilizia che già per definizione prevede una divisione del lavoro, quando parliamo di forme di collaborazione nei progetti di Miroslav Šik, mi sembra che si tratti di una sorta di cooperazione retroattiva con la committenza originaria e con le persone che in passato hanno utilizzato e plasmato il luogo, prima che gli venisse affidato per un progetto di trasformazione edilizia. Nell'intervista con Lukas Imhof l'architetto stesso afferma: «La rivendico come mia utopia: utilizzare cose, forme e colori che appartengono ad altri, che fanno parte della loro tradizione e del luogo in cui vivono». Tuttavia, non si tratta di imitazione, ma appunto di una sorta di collaborazione, di portare avanti un discorso, il che per Šik implica sempre anche un momento di «straniamento poetico». L'architettura iconica, solitaria e globalizzata gli è estranea tanto quanto l'affermazione di una purezza delle tradizioni (termine, quest'ultimo, che preferisce usare al plurale). Šik ha la capacità di tradurre in modo produttivo concetti apparentemente insignificanti (per esempio «mescolanza» o l'immancabile «vecchio-nuovo»), e non sorprende che in oltre trent'anni di insegnamento, in particolare al Politecnico federale di Zurigo, abbia influenzato generazioni di esponenti dell'architettura. Il premio a Miroslav Šik è quindi anche un riconoscimento del suo importante contributo pedagogico e teorico, oltre che delle sue opere.

Desidero qui ringraziare Ursula Badrutt, Bice Curiger e Lukas Imhof, scelti dai vincitori e dalla vincitrice come interlocutori delle interviste. Infine, non mi resta che augurarvi buona lettura.

L'Uffizi federal da cultura ha institui il Prix Meret Oppenheim (PMO) l'onn 2001 sin iniziativa da la Cumissiun federala d'art. Il premi undrescha per la ventgatschintgavla giada persunalitads excepziunalas dal mund da l'art, da l'architectura, da la critica e d'autras praticas che sa refereschon a la cultura visuala en Svizra. El è dotà cun trais giadas 40 000 francs e dat perditga da la renconuschientscha e da la stima che la Svizra vul mussar envers las artistas ed ils artists che contribueschan en moda activa ad enritgir il patrimoni cultural ed a sviluppar ideas contemporanas. Il Prix Meret Oppenheim 2025 undrescha quest onn trais victurs cun ina biografia remartgabla: Felix Lehner, culader d'art, Pamela Rosenkranz, artista, e Miroslav Šik, architect, professor e teoreticher.

Il cudesch che accumpogna quest premi, cuntegna trais discurs ch'èn vegnids realisads aposta per la publicaziun. El porscha ina survista unica da las praticas, da las reflexiuns e da las sfidas da questas persunalitads-clav da la scena artistica ed architectonica svizra. Cun transmitter lur expressiuns e lur ovras gida quest document a far perdurar lur effect en l'istorgia culturala da noss pajais. A medem temp permetta el a las generaziuns futuras da reflectar en moda pli profunda davart las sfidas da l'art, da l'artisanadi e da l'architectura dad oz. Quest cudesch è damai in instrument prezius per transmitter savida e reflexiuns criticas. El è ina resursa fitg impurtanta per ils perscrutaders, per ils students e per la publicità che s'interessa per ils svilups culturals en Svizra. Sco ovra dal design graphic undrescha questa publicaziun anc in auter element central da la cultura svizra, quai cun accentuar la lavur dals tipografs, dals liacudeschs e dals translaturers che, cun lur inschign artisanal, participeschan en moda activa a materialisar ed a derasar la ritgezza culturala.

L'Uffizi federal da cultura engrazia da tut cor la Cumissiun federala d'art per ses grond engaschi e per la fitg buna selecziun da las victuras e dals victurs. Nus engraziain er ils numerus protagonists dal mund cultural, las instituziuns ed ils partenaris che, cun lur sustegn e lur collavuraziun, contribueschan a la vitalità ed a l'attracziun da l'art visual en noss pajais.

Nus esprimin nossa engraziaivladad er envers tut las persunas passiunadas, envers las perscrutadras ed ils perscrutaders, envers las studentas ed ils students ed envers il public che s'interessan per la cultura e che persequiteschan cun atenziun il svilup da l'art e da l'architectura. Lur engaschi e lur mirveglias èn fitg impurtants per derasar ideas ed ovras. Quest tschaffon da dialogar cun l'art e la capacitad da far quai èn daventads in med prezius per conviver cun las differenzas e per emprender in da l'auter. $25 \times \text{PMO} = <3$

En il num da la Cumissiun federala d'art gratulesch jau a Felix Lehner, Pamela Rosenkranz e Miroslav Šik per il Grond Premi svizzer d'art / Prix Meret Oppenheim. Nus undrain in represchentant da la producziun da l'art artisanal, in'artista ed in architect e teoreticher d'architectura. Uschè differents ch'els èn, uschè unids èn els tras ina sensibilitad speziala per materialias e cun quai per differentas furmas da collavuraziun, d'esser involvi e da participaziun a la creaziun ed a la recepziun da lur ovras.

Cura ch'ina sculptura nascha or d'in metal liquid en la cularia d'art da Felix Lehner, culminescha in process da collavuraziun tranter artist e sia squadra da mastergnants. Ordavant èn vegnidas svilupadas ideas, skizzas, plans, èn ins sa barattà davart la realisabladad e las caracteristicas dal material, davart tradiziuns e davart l'experiment da rumper las reglas. «I na sa tracta betg mo da realisar ina incumbensa, ma er da dar relevanza e magia al material.» Uschia formule-scha Felix Lehner sia tenuta en l'intervista cun Ursula Badrutt en questa publicaziun. Material + relevanza + magia ma para d'esser ina furmla adattada per l'art che na vala betg mo per la lavur en la fatschenta a Son Gagl. Dal rest, sper il cul da bronz classic vegni striunà là cun materials e cun proceduras da tutta spezia. L'engaschament cun la fundaziun Sitterwerk, la quala pussibilitescha segiurns en ateliers sco er retschertgas da material ed en bibliotecas, accentuescha ch'i va per dapli che mo realisar incumbensas. Il terz element è il Kesselhaus che sa deditgescha a la lavur da Hans Josephsohn, il qual è stà en contact cun Lehner e cun sia cularia durant sia entira vita. Cun il premi per Felix Lehner undrain nus ina lavur da renum internaziunal en in metier che na stat betg en il center da l'at-tenziun en il mund da l'art, ma ch'è da gronda impurtanza.

Er l'ovra da Pamela Rosenkranz experimentescha e perscrutescha materialias. «Jau crai che artistas ed artists hajan savens ina gronda sensibilitad per la materialitad. Nus absorbain en moda intuitiva bleras infurmaziuns davart materials ch'ans tutgan ed inspireschan», di ella en il discurs cun Bice Curiger. Sias materialias èn nunusitadas ed èn savens colliadas directamain cun il corp uman u animal, per exempel make-up, medicaments, liquids en la color da la pel u odurs. Sias ovras prendan en mira la percepziun directa, corporala (betg mo visuala) e cuntegnan a medem temp referenzas a la scienza natirala, a l'istorgia d'art, a la filosofia ed a culturas d'internet. Uschia ans maina Rosenkranz per exempel cun musters dal pail e cun feromons da giats, ch'ans attiran u disgustan corporalmain, tar il tema da la coevoluziun da l'uman, dal giat e dal parasit da toxoplasmosa che chaschuna midadas dal cumportament tar l'uman e tar auters mamifers. Ils elements centrals da la pratica da Rosenkranz èn l'occupaziun cun la perscrutaziun actuala ed il barat cun spezialistas e spe-

zialists. Cun Pamela Rosenkranz undrain nus in'artista che – sco pioniera – ha definì temas cun sia lavur independenta e nunconfundibla, en la quala i va la finala per ina chapientscha da l'esser uman, che sa mida cuntinuadamain.

Sche nus discurren da furmas da collavuraziun en connex cun ils edifizis da Miroslav Šik, ma pari da dar – abstrahà dal champ da l'architectura e da la construcziun, il qual è en mintga cas in champ, nua che la lavur vegn repartida sin pliras personas spezialisadas – ina spezia da cooperaziun retroactiva cun quellas personas che – sco construiders u sco utilisaders – han dà la tempra al lieu, nua ch'ina incumbensa ed ina midada architectonica cumenzan. En il discurs cun Lukas Imhof di el: «Quai pretend jau sco mia utopia: che jau dovrel chaussas, furmas e colurs, che appartegnan als auters e che fan part da lur tradiziun e che jau las dovrel en quel lieu, nua ch'els vivan.» Però quai n'è betg ina imitaziun, ma pia ina spezia da collavuraziun, ina cuntinuaziun che cumpiglia per Šik adina er in mument da la «alienaziun poetica». L'architectura globalisada, solitaria ed iconica è per el precis uschè estra sco la manifestaziun d'ina tradiziun pura (ch'el metta per quai pli gugent en il plural. Šik dumogna l'art da render productivas noziuns che paran innocentas (per exempel er «maschadar» u natiralmain «vegl-nov»), ed i na fa betg smirvegliar, ch'el ha influenzà generaziuns d'architectas e d'architects durant ils passa 30 onns ch'el ha instrui cunzunt a la SPF da Turitg. Il premi per Miroslav Šik undrescha tant sia contribuziun pedagogica e teoretica impurtanta sco er sia ovra construida.

Ussa As giavisch jau ina lectura interessanta da las intervistas ed engraziel a las partenarias ed als partenaris da discussiun che las personas premiadadas han tscherni: Ursula Badrutt, Bice Curiger e Lukas Imhof.

Created by the Federal Office of Culture in 2001 on the initiative of the Federal Art Commission and now in its 25th year, the Prix Meret Oppenheim (PMO) once again honours exceptional individuals from the worlds of art, architecture, critical thinking and practices linked to visual culture in Switzerland. The award, which comes with three prizes of CHF 40,000 each, affirms Switzerland's commitment to recognising and promoting creatives who are actively involved in enriching the nation's cultural heritage and the development of contemporary thought. The Prix Meret Oppenheim 2025 honours the work of three laureates who have enjoyed remarkable careers: Felix Lehner, creator of an art foundry, artist Pamela Rosenkranz, and architect, teacher and theorist Miroslav Šik.

The book accompanying the award, which contains three specially commissioned interviews, offers a unique insight into the practices, thought, and challenges confronted by these iconic figures in the Swiss art and architecture scene. In showcasing their approaches and works, it underscores their enduring impact on the cultural history of our country, while offering future generations an in-depth reflection on the issues at stake in art, craftship and architecture today. The book is thus an invaluable instrument for transmitting knowledge and critical thought, and an essential resource for researchers, students and the public at large who are interested in developments in Swiss culture. As a graphic design object, it also highlights another great strength of Swiss culture: the work of printers, bookbinders and translators who, through their expertise, play an active part in the material realisation and dissemination of cultural wealth.

The Federal Office of Culture wishes to express its sincere gratitude to the Federal Art Commission for its consistent dedication and skill in selecting the laureates. We also wish to thank the many leading players in the cultural world, the institutions and partners who, through their support and collaboration, contribute to the vitality and promotion of the visual arts in our country.

Finally, we are grateful to all the passionate individuals – researchers, students and the general public – who take an interest in culture and closely follow developments in the world of art and architecture. Their dedication and curiosity are vital to the spread of ideas and creativity. That desire and ability to engage in dialogue with art have become an invaluable aid to coexisting with otherness and learning from others. 25 × PMO = <3

On behalf of the Federal Art Commission, I congratulate Felix Lehner, Pamela Rosenkranz and Miroslav Šik on receiving the Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim. These accolades recognise a craftsman in the service of art production, an artist, and an architect and architecture theorist. For all their differences, they are united by a particular sensitivity to materials and thus to various forms of collaboration, involvement and participation in the creation and reception of their works.

When a sculpture takes shape out of liquid metal in Felix Lehner's art foundry, it is the culmination of a collaborative process involving artists and his team of craftspeople. It has been preceded by ideas, sketches, plans, discussions about feasibility and material properties, traditions and the experimental breaking of rules. "It's not just about fulfilling a commission. It's about giving the material relevance and magic." That is how Felix Lehner puts it, in the conversation with Ursula Badrutt which appears in this publication. Material + relevance + magic is, it seems to me, a formula for art that resonates far beyond the St. Gallen foundry, where artworks are conjured up using not just classical bronze casting but every conceivable material and process. That more is at stake than the mere fulfilment of commissions is underscored by the engagement through the Sitterwerk Foundation, which enables studio residencies along with material and library research. The third piece of the picture is the Kesselhaus, devoted to the work of Hans Josephsohn, who maintained life-long ties with Lehner and his foundry. The award for Felix Lehner honours a life's work of global renown in a profession that, while receiving less attention from the art world, is nonetheless of prime importance.

An exploratory, experimental approach to materials also characterises the work of Pamela Rosenkranz. "I believe artists often have a heightened sensitivity to materiality. Intuitively, we absorb a great deal of information about materials that move and inspire us", she says in her conversation with Bice Curiger. Her materials are unconventional and often linked directly to the human or animal body: make-up, medications, skin-coloured liquids, smells and the like. Her works focus on direct, physical (and not just visual) perception, and are also laden with references from the natural sciences, art history, philosophy and internet cultures. Using cat fur and pheromones that either physically attract or repel us, for example, Rosenkranz introduces us to the co-evolution of people, cats and the *Toxoplasma* parasite, which causes changes in the behaviour of human beings and other mammals. That interest in current research and sharing with experts are central elements of Rosenkranz's practice. In honouring Pamela Rosenkranz, we recognise the achievements of a pio-

neering artist whose unique and unmistakeable work has set agendas and, ultimately, is about a changing appreciation of what it means to be human.

Architecture and building inevitably involve collaboration, in that they necessitate a division of labour; but it seems to me that in the work of Miroslav Šik there is also a kind of retrospective cooperation with those who, as builders or users, shaped the location at which a commission is to be fulfilled and a change implemented. In his conversation with Lukas Imhof, he says: "That's what I would call my utopia: using things, forms and colours that belong to other people and their tradition and the place where they live." Yet that manifests itself not as imitation but precisely as collaboration: a continuity which, for Šik, always involves a moment of "poetic alienation". Standalone, iconic and globalised architecture is as alien to him as asserting a purity of tradition (a concept which he himself prefers to refer to in the plural). Šik has mastered the art of rendering seemingly innocuous concepts productive (such as "mixing" or, of course, "old-new"); and it is no surprise that over the course of more than 30 years' teaching, most notably at the ETH Zurich, he has influenced generations of architects. The award for Miroslav Šik therefore honours his important contribution to education and theory as much as his built oeuvre.

I hope you enjoy reading the interviews, and would like to take this opportunity to thank the interviewers chosen by the award winners: Ursula Badrutt, Bice Curiger and Lukas Imhof.

Felix Lehner

im Gespräch
mit Ursula Badrutt
Vom Privileg, Komplize zu sein
49

en conversation
avec Ursula Badrutt
Le privilège d'être complice
147

in conversation
with Ursula Badrutt
The privilege of being an ally
171

Pamela Rosenkranz

im Gespräch
mit Bice Curiger
Die Zukunft des Menschen ist nackt
81

en conversation
avec Bice Curiger
L'humain du futur sera nu
155

in conversation
with Bice Curiger
Human future is naked
177

Miroslav Šik

im Gespräch
mit Lukas Imhof
Tradition verstehe ich farbig
113

en conversation
avec Lukas Imhof
Pour moi, la tradition est colorée
161

in conversation
with Lukas Imhof
For me, tradition is colourful
183

Felix Lehner



Felix
Lehner





Der Novemberschnee hat alle überrascht, der Verkehr liegt lahm. Ich entscheide deshalb, zu Fuss ins Sittertal zu gehen. Diese zwar zielstrebige, aber langsame und nicht geplante Art der Annäherung über Treppen und Serpentinan an das von der Sitter umarmte Areal unter der mächtigen Fürstenlandbrücke dünkt mich eine passende Einstimmung zum Gespräch mit dem Gründer der Kunstgiesserei St. Gallen und Mitbegründer der Stiftung Sitterwerk. Unten angekommen, werde ich von blöken den Schafen, die eng beieinander gedrängt vor dem Stall stehen, begrüsst, gefolgt von einer der langjährigen Giesserei-Mitarbeiterinnen. Sie trägt eine Maus in einer Plexiglasfalle vor der Brust, um sie jenseits des Flusses auszusetzen. Die Geschäftigkeit nimmt innerhalb der bukolischen Gesamtanlage mit dem Gebäudekonglomerat, das vorwiegend Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts für die damalige Textilfärberei entstanden ist, etwas zu. Vor wenig mehr als dreissig Jahren siedelte hier die Kunstgiesserei von Felix Lehner an, kaum war die Färberei geschlossen und das Areal für neue Nutzungen offen. Heute ist der Ort am Stadtrand von St. Gallen ein internationales Zentrum rund um Wissen zur Herstellung von Kunst, wo Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt ein- und ausgehen und im Austausch mit Fachpersonen unterschiedlicher Spezialisierungen ihre Ideen besprechen, entwickeln und umsetzen.

Vor der Küche, wo ich nach Felix Lehner Ausschau halte, steht auf der Theke ein Berg Blumenkohl parat für das Mittagessen, das in der betriebseigenen Kantine wie in einer Grossfamilie gemeinsam eingenommen wird. Menschen gehen von einem Gebäude zum andern, grüssen herzlich. Die Stimmung ist entspannt und dennoch konzentriert. Felix ist eben erst von einer Reise zur Giesserei-Filiale in Shanghai und Projektbesprechungen in Bangkok zurück. Er schlägt vor, das Gespräch bei ihm zu Hause zu führen. Er und seine Frau, die Künstlerin Katalin Deér, wohnen auf dem Dach des ehemaligen Kesselhauses mit Blick hinauf in die Hügel, zu den Beton- und Steinbrücken, bemerkenswerten Kunstbauten, die nicht zuletzt mit dem Aufschwung der Textilindustrie in der Ostschweiz entstanden sind. Das Haus des Firmengründers auf dem Standort des Unternehmens lässt an die Villenkultur der Gründerzeit denken. Doch die Haltung hier ist eine andere. Die Wohnsituation mutet eher wie ein Biwak denn wie eine Villa an und zeugt am Beispiel des zirkularen Container-Umbaus von Respekt der Menschen im Umgang mit Material als kulturelle Leistung.

UB Wie ist es für dich, mitten im Unternehmen zu Hause zu sein? Wohnen und Arbeiten sind dadurch auch örtlich sehr eng verflochten.

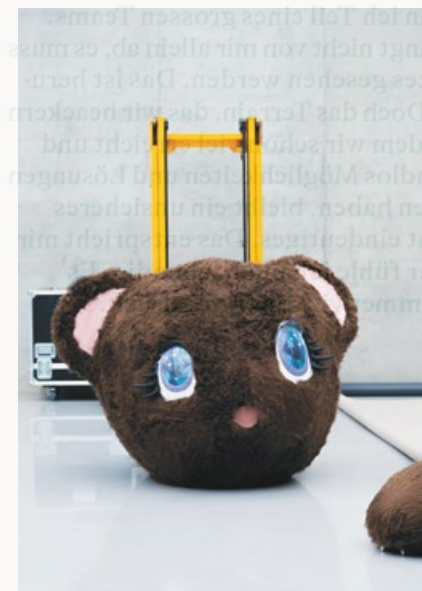


Respekt der Menschen im Umgang mit Material als kulturelle Leistung.

FL Es ist wunderbar, so nah zu sein und wie gerade jetzt Abstand nehmen zu können vom Betrieb – einzig über ein paar wenige Schritte: erst durch das Kesselhaus mit den Werken von Hans Josephsohn, die Lagerräume mit seinem gesamten Nachlass aus dem Zürcher Atelier, die Wendeltreppe im ehemaligen Wasserturm hoch und über das Dach ins Haus. Zuvor haben wir im Kesselraum-Annex gewohnt, sozusagen im erweiterten Treppenhaus – und mitten im Schauraum. Für die Skulpturen von Hans Josephsohn benötigten wir aber dringend mehr Ausstellungs- und Lagerraum, auch eine Folge der Abgüsse, die wir für ihn machen konnten. Er war oft zum Arbeiten hier. Wir hielten also Ausschau und entdeckten per Zufall in der Zeitschrift *Tierwelt* ein Inserat, dass ein Container abzugeben sei. Erkundigungen ergaben, dass es sich um einen ehemaligen Gastro-Pavillon des Architekturbüros Gigon/Guyer handelt. Die Sache war entschieden. Unter Beizug unserer Architekten Lukas Furrer und Christoph Flury, mit denen wir seit 25 Jahren zusammenarbeiten, entstand die Wohnform, die seit 15 Jahren passt. Es ist nur eines von vielen weiteren Beispielen, wie hier Gebäude und Räume Qualitäten von Skulpturen bekommen, sich verändern, entwickeln. Arbeitsplätze sollen schön sein, Gebäude Würde haben.



UB Dieses Vorgehen, bei Problemstellungen unkonventionell zu nachhaltigen Lösungen zu gelangen, scheint mir für dein Tun und Denken grundlegend, bei baulichen Fragen genauso wie bei Fragen zur Materialisierung eines Kunstwerks.



FL Es ist oft so, dass dank herausfordernder Umstände oder aus Not ungeahnte Lösungen entstehen. Ich verstehe es als unsere Aufgabe, der Künstlerperspektive allen Freiraum zum Denken und Skizzieren zu geben, um etwas entstehen zu lassen, von dem nicht einfach klar ist, was es ist und ob es machbar wird. Wir versuchen vieles, um eine Realisierung zu ermöglichen, aber auch keine Panik zu entwickeln, wenn es nicht gelingt oder sich verändert. Gerade standen wir mit Precious Okoyomon an diesem Punkt. Wir haben in den letzten Jahren bereits mit ihr in Madrid und bei Beyeler in Basel zusammengearbeitet. Nun geht es um ein Werk für ihre Ausstellung im Kunsthau Bregenz, die im Januar 2025 eröffnet. Aus Gründen finanzieller und zeitlicher Knappheit wäre das angedachte Projekt beinahe gescheitert. Nun musste in letzter Sekunde ein neuer Weg gefunden werden. Es braucht nicht immer eine perfekte Ausgangssituation, um eindrückliche künstlerische Arbeiten hervorzubringen. Die langjährige Zusammenarbeit mit Urs Fischer ist hier beispielhaft. Gemeinsam entwickeln wir Lösungen, wie seine Ideen und Skizzen umgesetzt werden könnten. Er versteht es, Vorhandenes immer wieder neu zu denken. Es geht nicht einfach um das Ausführen eines Auftrags. Sondern darum, dem Material Relevanz und Magie zu verleihen. Weitere Beispiele dieser engen Konstellationen sind die Zusammenarbeit mit Nicole Eisenmann, Pierre Huyghe, Katharina Grosse, Douglas Gordon. In diesen Tagen entwickelt Thomas Houseago gerade sehr viele verschiedene Werke, und wir zeigen ihm gestalterische Eingriffe im Abformprozess. Er ist ganz im Rausch neuer Möglichkeiten und arbeitet hier Tag und Nacht.

UB Woher nimmst du das Vertrauen, dass Schwierigkeiten und Hindernisse zu guten Lösungen führen? Lässt es sich in deiner Herkunft verorten?



FL An Grenzen zu stossen und daraus Kraft zu schöpfen, andersartige Ideen zu entwickeln, ist eine Konstante seit meiner Kindheit. Die Erfahrungen im Umgang mit scheinbar ausgeweglosen Situationen – verursacht etwa durch gesellschaftliche Normen und Zwänge – waren wegweisend. Heute bin ich Teil eines grossen Teams. Vieles hängt nicht von mir allein ab, es muss als Ganzes gesehen werden. Das ist beruhigend. Doch das Terrain, das wir beackern und auf dem wir schon viel erreicht und schier endlos Möglichkeiten und Lösungen vor Augen haben, bleibt ein unsicheres und nicht eindeutiges. Das entspricht mir sehr, hier fühle ich mich lebendig. Es kommt immer viel Energie zurück.



UB Kannst du das Unsichere und Uneindeutige noch etwas schärfen?

FL Es geht um die Entwicklung und Umsetzung von Kunstwerken. Wir bieten den Rahmen, der viel mehr umfasst als die reine Infrastruktur. Physische Materialität verbindet sich mit theoretischem Wissen, schwere, schmutzige Handwerksarbeit trifft auf geistiges Ringen. Dazwischen ist ein Klima aufgespannt, das Offenheit und dadurch Unvorhersehbares, Ungeahntes zulässt. So nah an der Entstehung von Kunst dabei zu sein, mitzudenken, anzufassen, dieser enge Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern berührt und begeistert mich.

UB Du hast diesen Ort und diesen Geist ohne materielle Grundlage, praktisch ohne Geld entwickelt. Wie ging das?

FL Für mich war die Möglichkeit einer materiellen Behauptung immer wichtig, um Widerstände zu überwinden und nicht Spielball zu sein von äusseren Kräften. Vieles ist auf der Grundlage von Träumen, von Vorstellungen, Wünschen gewachsen. Ich handelte ohne Zusicherungen, manchmal ohne Einwilligungen. Über eine innige Vorstellungskraft können Träume Wirklichkeit werden.

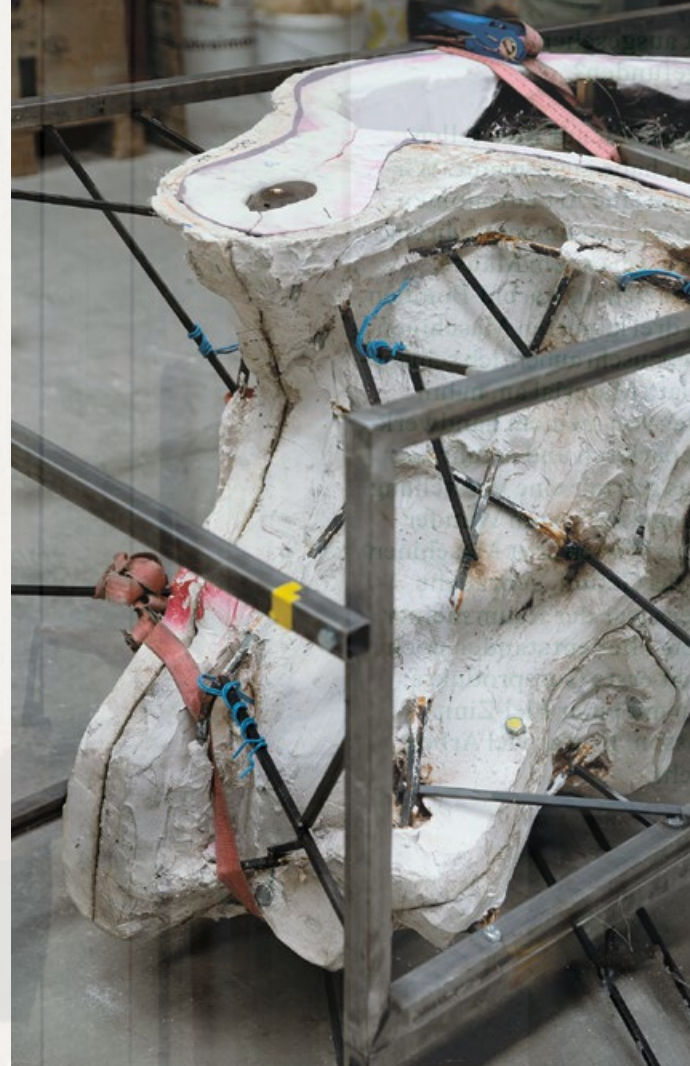


UB Als Beispiel einer materiellen und Zubehör und deponiertest alles in einer Manifestation zur Erreichung des schier Lagerhalle – für später. Zu dieser Zeit Unmöglichen denke ich an dein Vorgehen warst du in einer kleinen Kunstgiesserei 1982, als die Schliessung der Saurer Werke als Hilfsarbeiter angestellt, eigentlich in Arbon bekannt wurde. Du borgtest dein Traumjob zu jener Zeit. Die Arbeit bei Freunden 2'000 Franken, fülltest zwei Leihgeber empfanden dein Vorgehen als Lastwagen mit Giesserei-Maschinen Verrat und entliessen dich.





FL Es war immer wieder scheinbar Unrealistisches und nicht in die Zeit Passendes, das ich aus einer utopischen Vorstellung über das Machen manifest machte. Zum Beispiel mit 22 Jahren eine Kunstgiesserei zu gründen, zu der es keinerlei Legitimation gab. Ich spürte auch immer eine Energie in mir, die andere Leute bewog, mitzutun, zu unterstützen, grösser, weiter zu denken. Bereits als Kind war es meine Erfahrung, dass zwischen Träumen und Machen Türen aufgehen. Limitierung empfand ich nie nur als demotivierend. Im Gegenteil.



UB Da waren aber auch schwierige Zeiten, ein grosses Leiden, Einsamkeit.

FL Das Bedürfnis, etwas gut zu können, etwas zu tun, das mir und anderen Freude bereitet, war als Legastheniker und schlechter Schüler gross. Ich litt in der Schule und zu Hause, da ich nicht die gängigen Erwartungen erfüllte. Obwohl ich auch eine tolle und inspirierende Kindheit und Jugend hatte mit kulturellem Bewusstsein und einem reichen sozialen Umfeld im Elternhaus. Doch es gab viele Abgründe, insbesondere hervorgerufen durch die bürgerliche, zum Teil spiessige Recht-

schaffenheit, die katholische Doppelmoral und die patriarchale, autoritäre und brutale Lebensrealität. Das hatte für mich etwas Zerstörerisches und war als Kind schwierig einzuordnen, da keine Kriterien dazu vorhanden waren und es für mich erst mal nur diese eine Welt gab. In dieser Situation musste ich mich schützen, mir die Welt neu zurechtlegen, mit mir alleine auskommen, andere Wege finden, statt Erwartungen zu erfüllen.



UB Wie hat diese andere Welt ausgesehen, über welche Wege hast du sie gefunden?

FL Bereits als Kind habe ich viel Zeit auf Baustellen verbracht, bin herumgestanden, habe zugeschaut. Wir drei Geschwister hatten zu Hause eine Art autonomen Raum, das «Gartenzimmer», wo wir fast uneingeschränkten Freiraum geniessen konnten, sei es, um Mäuse, Frösche und Eichhörnchen aufzuziehen, Karbid-Bomben und Raketen zu bauen oder aus drei kaputten Maschinen eine funktionstüchtige zusammenzuschrauben. Ich schleppte vom Sperrmüll und Schrottplatz Material an, nahm alles auseinander, erweiterte das von meinem handwerklich begabten Vater erlernte Reparieren und erfuhr so, wie die Dinge funktionieren. Das gab mir eine Vorstellung von der menschlichen Gestaltungskraft, vom Wunder des Daseins. Auch brachte mir das Wissen über Maschinen und Geräte Anerkennung und das Gefühl, gebraucht zu werden. Das «Gartenzimmer» war der Raum meiner Geheimnisse und Entdeckungen. Hier entstanden noch während meiner Primarschulzeit erste Gussprodukte: Fünflieder, nach einigem Tüfteln mit einer Blei-Zinn-Legierung in Gipsformen gegossen. Es war viel Arbeit und hat unendlich Spass gemacht.



UB Wie und wann ist Kunst dazu-
gekommen und was waren die Folgen?
In St. Gallen war das Kunstmuseum
zu dieser Zeit geschlossen.



FL Mit dem Eintritt der Kunst in mein Leben ging eine weitere Welt auf. Die Vermittlung von Kunst und Literatur geschah über einen Lehrer in der Sekundarschule. Es war ein Riesenglück, dass Alois Hengartner, der Sprachen und Zeichnen unterrichtete, mein Lehrer wurde. Über meinen Vater und seine mittäglichen Berichterstattungen aus dem Lehrerzimmer – er war an derselben katholischen Schule als Lehrer tätig – erfuhr ich bereits als Primarschüler von Hengartner – und von Niklaus Meienberg und dessen *Reportagen aus der Schweiz*, die seit 1972 im *Tages-Anzeiger* zu lesen waren, 1975 in Buchform erschienen und viele erzürnten. Auch meinen Vater. Nicht aber Alois Hengartner, der den «Nestbeschmutzer Meienberg» verteidigte und ihn literarisch und politisch wertschätzte. In diesem Moment erkannte ich, dass es verschiedene Weltansichten gibt und unterschiedliche Einschätzungen von richtig und falsch. Hengartner las mit uns Dreizehnjährigen unter anderem dadaistische Texte aus Kurt Schwitters' *An Anna Blume* oder Hans Arps *Wolkenpumpe*. Ich besorgte mir in der Buchhandlung weitere Literatur dieser Art. Hengartner besuchte mit uns, einer Horde pubertierender Buben, regelmässig Ausstellungen. Er kannte sich in zeitgenössischer Kunst aus, schrieb auch Rezensionen. Ganz in der Nähe der Schule gab es die Erker-Galerie und die Galerie Wilma Lock. Bei Wilma stellte Roman Signer bereits ab 1973 regelmässig aus, auch Bernard Tagwerker, Markus Raetz, Franz Erhard Walther, Imi Knoebel. Oder auch 1977 Anne Marie Jehle, deren *Eisbecher auf Serviertablett* mit den aus Gipschaum herausragenden Penisspitzen ich immer wieder anschauen musste. Hier begegnete ich auch Künstlerinnen und Künstlern selber. Das waren grossartige Glücksmomente. Ich merkte, dass Kunst eine Verbundenheit mit der Welt auslösen kann, ohne dass ich sie verstehe, allein durch das Betrachten und deren Präsenz. Mir gefiel dieses Geheimnisvolle. Es bereicherte und stärkte mich.

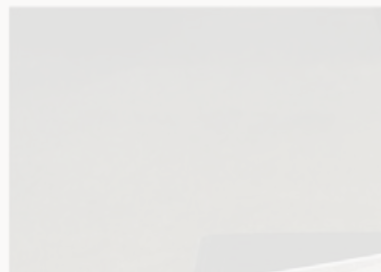
UB Erker war mehr als eine Galerie. 1958 gegründet, war sie auch Produktionsstätte, ein Verlag gehörte dazu und ab 1963 eine Druckwerkstatt. International agierende Künstler und Schriftsteller wie Eduardo Chillida, Hans Hartung, Eugène Ionesco, Asger Jorn, Günther Uecker produzierten ihre Werke direkt in der Erker-Presse. Erker steht für den Aufbruch der Stadt St. Gallen in ein weltoffenes Verständnis von Kultur in der Nachkriegsmoderne. Welche Bedeutung hatte dieses Zusammenspiel von Kunst und Buch und Handwerk für deine Vision?

FL Erker war schon Vorbild. Ich war sehr angezogen, aber scheu und hatte keine Worte für die Gefühle, die ich erlebte beim Kunstbetrachten. Ich ging jede Woche hin, schaute die Ausstellungen mehrfach an. Meine tiefe Berührung und das Interesse wurden bemerkt, ich bekam jeweils die abgegriffenen Ansichtsexemplare der Publikationen geschenkt und durfte die Ausstellungsplakate mitnehmen, zum Beispiel von Henri Michaux – alles richtige Steinlithos. Eine andere wichtige Entdeckung war das Antiquariat Lüchinger. Ich schaute mir die Bücher an und staunte über die Versammlung von all den Wissensgebieten. So stiess ich zufällig auf das Buch *Die Kunstgiesserei*, sowohl eine Abhandlung zur Kunst- und Kulturgeschichte des Metallgusses über die Zeitspanne von 5'000 Jahren als auch eine Einführung in



die Metallurgie und die verschiedenen Giesstechniken, begleitet von wunderschönen Tiefdruck-Fotos. Diese Entdeckung war der überwältigende Schlüsselmoment. Von da an wusste ich, was ich werden will und wie das handwerkliche Geschick, die Freude an Maschinen, aber auch das Interesse an der Kunst, die Empfindung von Magischem, die Faszination von Unerklärlichem zusammenkommen kann: als Kunstgiesser!





UB Das tönt alles schlüssig und umsetzbar. Aber so ganz geradlinig ging es dann doch nicht zur Sache. Wieso wurdest du Buchhändler?

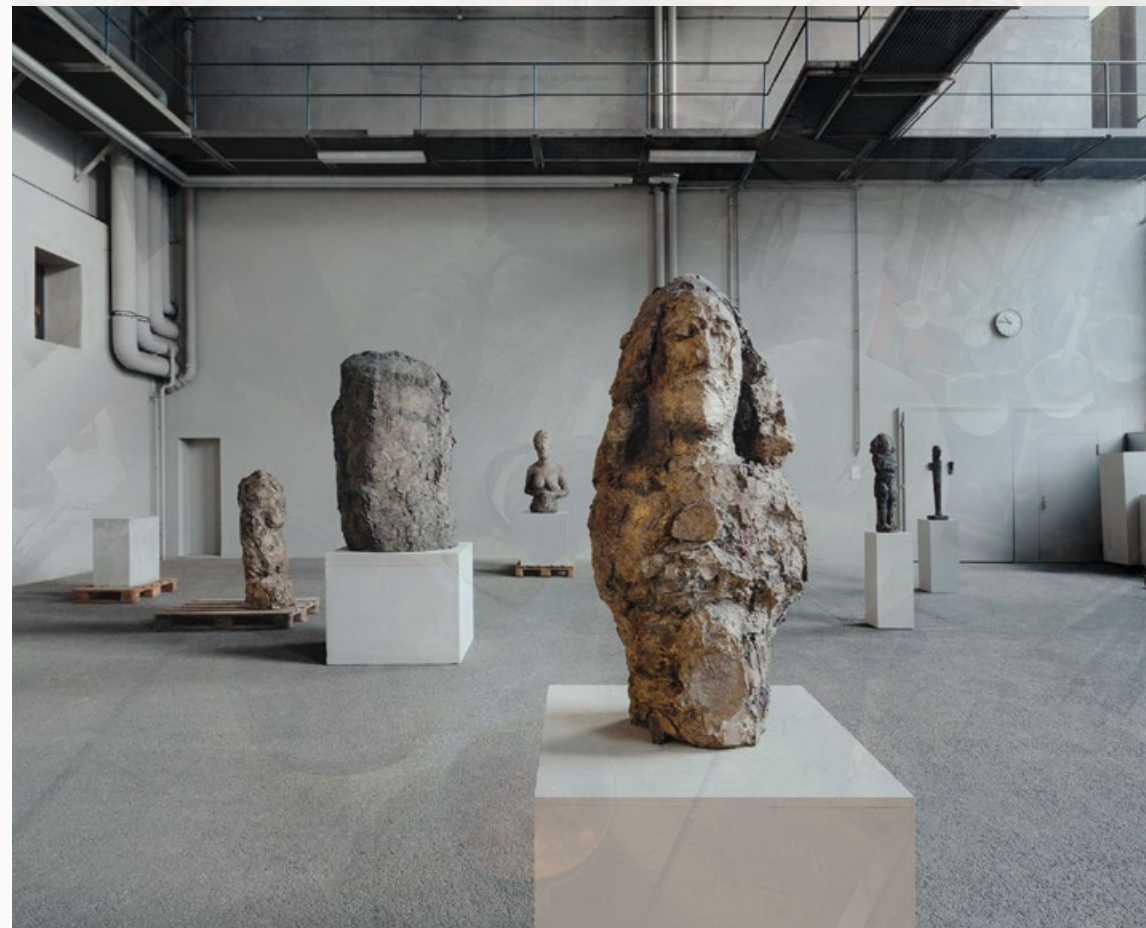
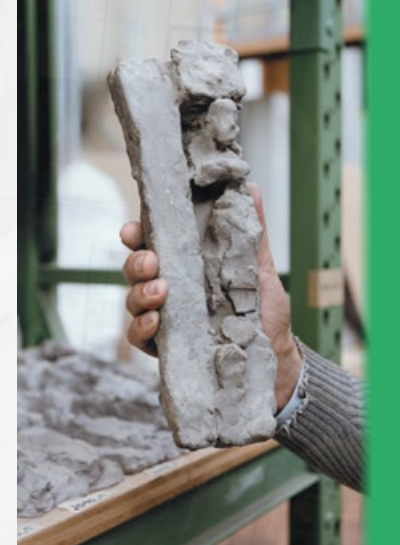
FL Die Buchhändlerlehre war eine Notlösung, ein Ausweg, aber ein guter, bedeutungsvoller. Es gelang zwar, eine Schnupperlehrstelle in Bischofszell bei der Kunstgiesserei Zollinger zu finden. Ich konnte dort 1975 während zweier Wochen beim Abformen und Giessen helfen. Für die Ausbildung aber verwiesen sie mich an eine Industriegiesserei. Das wollte ich nicht und so entschied ich mich für die Buchhändlerlehre, gegen den Willen meines Vaters. Für ihn war es ein Frauenberuf. Da ich noch zu jung war für die Ausbildung, schickten mich meine Eltern nach Neuchâtel in ein katholisches Knabeninternat. Ich verfiel in eine Art Jugenddepression, las schwermütige expressionistische Literatur von Carl Einstein, Georg Trakl, Gottfried Benn, Gedichte von Paul Celan, späte Essays von Jean Améry, Peter Kropotkins *Memoiren eines Revolutionärs*. Und entschied, nach Südamerika zu reisen und nie mehr zurückzukehren. Als Startkapital nahm ich heimlich meine Goldvreneli aus Vaters Safe und ging im Herbst 1977 erst mal nach Paris. Ich war 16 und es war eine schwierige und abgründige Zeit. Das Geld war schnell weg, ich hatte vorerst keinen Job, Essenbesorgen wurde zur Herausforderung. Doch ich habe schnell viele tolle Leute kennengelernt, die mir das Gefühl gaben, dass ich in Ordnung bin. Mein Freund José Pacheco Ramos, ein peruanischer, arbeitsloser Politologe, zeigte mir Paris: die Cinémathèque française, das neue Centre Pompidou, das anarchistische Restaurant bei der Place d'Italie, wo man fürs Essen so viel zahlte, wie man konnte, und in der Not auch gar nichts. Ein anderer peruanischer Freund, der als Nachtportier in einem Hotel arbeitete, überliess mir nachts seine Wohnung. Ich musste jeweils morgens um 6.30 Uhr weg sein und stand auf der Strasse im marokkanischen Trubel von Barbès-Rochouart. Tage und Wochen verbrachte ich in der frei zugänglichen Bibliothek des Centre Pompidou, las viel, blätterte alle

Bildbände durch. Trotz meiner Begeisterung für diese neuen Welten fürchtete ich die Konfrontation mit meiner Familie und geriet in eine grosse Ausweglosigkeit. An diesem Nullpunkt relativierten sich aber gleichzeitig viele meiner Ängste und ich kehrte gestärkt nach Hause. Dort war gerade Weihnachten und die Hölle los. Natürlich waren meine Eltern erleichtert. Aber sie hatten niemandem erzählt, dass ich verschwunden sei, sondern liessen ihr Umfeld mich in Neuchâtel gut aufgehoben wissen. Am 5. Januar musste ich wieder ins Internat. Dessen Schulleitung konnte meine Eltern überzeugen, mich nach Paris in eine Schule zu schicken. So verbrachte ich weitere vier Monate dort, ohne je die für mich vorgesehene katholische Ausbildungsstätte betreten zu haben. Die nötigen Zeugnisse mit Stempel und Unterschriften besorgten mir meine südamerikanischen Freunde. Erst anschliessend folgte die Buchhändlerlehre.



Jürg Hassler und später mit dem Künstler selbst. Damals arbeitete ich bereits in der Kunstgiesserei in Bischofszell als Hilfsarbeiter. 1981 machte Josephsohn auf Einladung von Spychiger im Hof der Buchhandlung eine kleine Ausstellung, und wir organisierten die Book-Launch zu seiner frisch erschienenen Monografie. Ich half beim Aufbau der Skulpturen mit, und Josephsohn übernachtete in unserer WG. Er war sechzig, ich zwanzig Jahre alt. Das war der Anfang einer langen Zusammenarbeit und Freundschaft. Durch seine Arbeit und die Begegnung sowie den Austausch mit ihm lernte ich, dass sich über die Qualität von Kunst eine Energie entwickeln kann, die unabhängig von äusserer Anerkennung und Erfolg Wert erzeugt. Kaum jemand kannte und schätzte Josephsohn in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren. Er aber hat sich nicht darum geschert und weitergearbeitet. Qualität braucht keinen Markt. Das beschäftigt mich bis heute und treibt mich an. Dass nun Albert Oehlen rund 45 Jahre später eine grossartige Einzelausstellung mit Werken von Hans Josephsohn im Musée d'art moderne in Paris eingerichtet hat und das Metropolitan Museum in New York eine Liegende in seine Sammlung aufgenommen hat, freut mich riesig.

UB Jetzt sind wir am Anfang deiner Realität gewordenen Träume angelangt, der Umsetzung deiner Erkenntnis, für die Kunstgiesserei bestimmt zu sein. Und auch schon mittendrin.



FL Dank meinem Freund und Arbeitskollegen Andrea Spychiger kam es 1978 zur folgenreichen Begegnung erst mit dem Film *Josephsohn – Stein des Anstosses* (1977) von

UB Die Notlösung – aber auch ein weiterer Schlüsselmoment.

FL



FL Es war nicht das Gefühl, auserwählt zu sein. Eher habe ich durch viele und manchmal schmerzliche Erfahrungen und durch Zwänge gelernt, dass es meine eigene Verantwortung ist, meinen Platz zu finden und nicht Opfer zu sein. Ich habe gelernt, dass Arbeiten und Forschen dann Sinn und Freude machen, wenn es einem gelingt, sich zu verausgaben – und dass dabei mehr Energie zurückkommt, als hineingesteckt ist. Dazu gehört auch innerlich berührt zu werden. Mein Antrieb ist die Nähe am künstlerischen Prozess, beim Entwickeln, beim Zweifeln, beim Entscheiden teilzuhaben, Komplize zu sein. Das verstehe ich als grosses Privileg, das wir uns hier alle teilen. Auch in der Gemeinschaft unseres Teams sind diese Erlebnisse essenziell.

UB Es ist aber auch so, dass du nicht einfach mit dem Erreichten zufrieden bist. Da ist das Streben nach mehr, das kontinuierliche Wachsen und Weitergehen – eine Folge der Lust auf Verausgabung?

FL Ich glaube, das Mehr ist nicht so wichtig. Es geht nicht um Grösse, es geht um Qualität. Die Gründung der Giesserei in Beinwil am See war ein grosses Abenteuer, das darin bestand, etwas, das nicht der Norm entspricht, zu realisieren: Nahe bei den Kunstschaaffenden zu sein, war mein Bedürfnis. Es gab mir grosse Genugtuung, zeigen zu können, dass es auch anders geht, ohne vorgegebene Wege und entgegen einem herkömmlichen Verständnis von Wirtschaftlichkeit, zudem gemeinsam mit anderen, mit Gleichgesinnten. Es ging auch darum, zu merken, dass es existenziell und überlebenswichtig ist, Verantwortung für sein eigenes Tun zu übernehmen. Der erste Bronzeguss war, wie bei der ersten Begegnung abgemacht, ein kleines Relief von Josephsohn, dann ein weiteres Relief der Künstlerin Pia Fries. Josephsohn brachte weitere Werke. Wir hatten gut Arbeit, und die Räumlichkeiten sind nach zehn Jahren dann einfach zu eng geworden.

UB Unterdessen beschäftigt die Kunstgiesserei 80 Mitarbeitende allein in St. Gallen, weitere 15 in Shanghai. Dazu kommen die Galerie Felix Lehner, das Fotolabor und die Bereiche der gemeinnützigen Stiftung Sitterwerk mit der Kunstbibliothek, dem Werkstoffarchiv, dem Atelierhaus. Kannst du deinen Traumberuf überhaupt noch ausführen?

FL In der Tat, meine Werkstattarbeit ist nur noch minimal. Doch ich habe immer wieder Gelegenheit, zuzupacken und mir für Ideen, die unrealisierbar scheinen, Zeit zu nehmen. Mich beflügelt das sehr, die Vielfalt ist Antrieb. Ich habe weiterhin das Bedürfnis nach Experiment und unendlichen Möglichkeiten. Wir sind ein grosser Organismus geworden, wachsen und verändern uns ständig mit den Bedürfnissen der Künstlerinnen und Künstler. Es freut mich, zu merken, dass nicht alles nur an mir hängt. Dieser Geist hier wird von ganz vielen Leuten mitgetragen, ein starkes kollektives Bewusstsein hat sich von innen heraus entwickelt. Ich kann und will nicht alles kontrollieren und lernen, loszulassen. Unterdessen sind wir eine fünfköpfige Geschäftsleitung, zu der auch Moritz, einer meiner beiden Söhne, gehört. Natürlich löst der sich ständig verändernde Giesserei-Betrieb manchmal intern auch Kritik und Widerstände aus. Meine Aufgabe ist es auch, zu balancieren, zu motivieren, zu wissen, wann Umwege notwendig sind oder wann es ganz schnell gehen muss. Auch unsere Werte zu verteidigen, darüber nachzudenken, wo unser Tun Wirkung und auch Auswirkungen auf die Welt hat.

UB Du steuerst auf Themen rund um Nachhaltigkeit zu?



FL Ich wehre mich genauso gegen moralische und ideologisch Korsetts wie auch gegen die vermeintlichen Gewissheiten, zu wissen, wie unsere Welt funktioniert, was richtig und was falsch ist. Wir stehen aber gesellschaftlich und umweltmässig auf so vielen Ebenen am Abgrund, der Raubbau gegenüber unserer Welt ist enorm und wir Menschen haben die Grundlagen unseres Lebens zerstört. Fakt ist, dass unsere herkömmlichen Konzepte von Wirtschaft, technologischer Entwicklung, vermeintlicher Sicherheit, Wohlstand und sozialer Bindung uns in die heutige

Katastrophe geführt haben. Da wird die Frage nach der Bedeutung von Kunst besonders wichtig. Kunst lässt sich nicht in Zahlen rechnen. Kunst ist komplex, sie braucht andere Kriterien. Es geht um den Mehrwert von Kunst in unserer Gesellschaft, der unabhängig des Markts besteht und nicht in Geld gemessen werden kann. Es geht im Kleinen auch um den Wert dieses Orts, dieser Gemeinschaft, einer Entität von Personen, die seit dreissig Jahren hier arbeiten. Das Sittertal ist eine Art Bauhütte und modellhafte Welt. Hier vereinen sich synergetisch Natur, handwerkliche Arbeit, historische und neue Baukultur, soziales Leben, Forschung, künstlerische Auseinandersetzung. Die Produktion geschieht mit den idealen Bedingungen einer autarken Energieversorgung über unsere Wasserkraft und

Solarenergie. Wir können den Ort nicht sichern, indem wir nichts falsch und alles politisch korrekt machen. Sondern indem wir uns damit konfrontieren, wie wir ihn praktisch verbessern, etwa klimaneutral produzieren. Seit 2019 machen wir eine vollumfängliche Klimabilanz, versuchen zu verstehen, was das energetisch heisst, welche Massnahmen es braucht, was neu zu erfinden ist. Wir haben einen Einfluss über die Materialien und Prozesse, die wir verwenden. Was bietet hier die Kunst? Gibt es ein CO₂-Äquivalent für ein gutes Kunstwerk? Skulpturen überstehen Jahrhunderte. Josephsohn machte einfach seine Arbeit, unabhängig aller Strömungen und Widerstände. Es gibt Künstlerinnen und Künstler, die fähig sind, ihr ganzes Leben für ihre Kunst einzusetzen, unabhängig davon, ob sie erfolgreich sind und weltweit wahrgenommen werden oder nicht. Manchmal geschieht ein Wandel der Wahrnehmung eines Werks wie aktuell bei der in Damaskus geborenen Künstlerin Simone Fattal, die plötzlich im Louvre, in der Sezession und anderen grossen Museen ausstellt. Anderes wird nie im internationalen Kontext gezeigt, trotz hoher Qualität. Es geht auch darum, sich diesen Widersprüchen und Unvereinbarkeiten zu stellen. Das ist eine essenzielle Aufgabe dieses Orts.

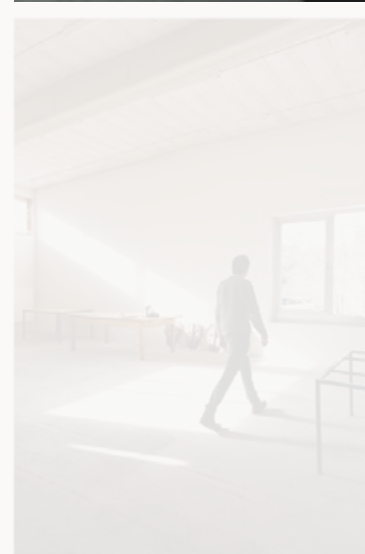


UB Wie ist die Stiftung Sitterwerk mit Bibliothek, Werkstoffarchiv und Gastateliers entstanden?

FL Mein Start als Kunstgiesser mit eigenem Unternehmen war autodidaktisch. Nach nur eineinhalb Jahren in der Kunstgiesserei Zollinger fehlten mir Wissen und Erfahrung. Das spornte mich an, Fachbücher zu sammeln, Bibliotheken zu durchforsten, kleine Kunstgiessereien in ganz Europa zu besuchen, an Fachtagungen zu antiken Bronzen und Restaurierungen teilzunehmen. Das stärkte den Wunsch, im Sittertal ein kleines Forschungszentrum mit Bibliothek, Materialarchiv, aber auch Orten für Gastkünstlerinnen und -künstler zum Arbeiten und Schlafen zu gründen. Dieser Teil existiert unabhängig unserer wirtschaftlichen Auftragsarbeit. Essenziell ist, dass künstlerische Arbeit, Produktion und Forschung sich hier gegenseitig befruchten. Über Meret Oppenheim kann man sich genauso kundig machen wie über die chemische Färbung von Metallüberflächen oder über die Morphologie von



Hölzern und Moosen anhand von Mustern und Rezepturen. Mit der dynamischen Ordnung der Bücher und dem Tisch, der weiss, was auf ihm liegt, und damit automatisch ein kleines Booklet mit vollständiger Bibliografie generieren kann, versuchen wir neues Wissen zwischen Materialien und Büchern hervorzubringen.



UB Was sind deine nächsten Schritte in die Zukunft? Wie sieht es im Sittertal in zehn Jahren aus?

FL Ich habe mich bei allen Schritten, die ich gemacht habe, nie gefragt, ob sie sich lohnen, wie sicher der Erfolg sei. Denn es lohnt sich immer, seine Träume zu realisieren und nächste Schritte zu wagen. Dadurch entsteht ein anderer, nicht finanzieller Wert für einen selbst – manchmal, mit etwas Glück, auch für die Welt. Wir lernen ständig dazu, haben Vergnügen, etwas wächst. Das ist Kultur. Es ist uns gelungen, neue Inhalte und Nutzungen der Gebäude von innen heraus zu entwickeln. Wir konnten Mitte der 1990er Jahre entstandene Masterpläne, die die meisten der heute von uns genutzten Gebäude zum Abbruch freigegeben hätten, abwenden. Das war der Antrieb, auf Ausbreitung zu setzen, die Opferrolle gegen Handlungsfähigkeit zu tauschen und die Inhalte und Funktionen der Gebäude selbst neu zu beleben. Bis jetzt hat es gut funktioniert, nicht zuletzt dank der Offenheit des Eigentümers Hans Jörg Schmid gegenüber unserem Tun und seiner Affinität zu Josephsohn. Er unterstützte uns, auch finanziell. Zusammen mit Daniel Rohner, der mit einem Bestand von 25'000 Titeln den Grundstock der Bibliothek beisteuerte, gründeten wir 2006 die Stiftung Sitterwerk. Schmid erliess uns anfangs die Miete des Kesselhauses im Austausch gegen Skulpturen von Josephsohn. Mit meinem Anteil des verkauften Elternhauses konnte ich vor ein paar Jahren einen weiteren Teil der Liegenschaft auf der anderen Seite des Kanals erwerben, tauschte sozusagen ein edles Vierfamilienhaus an bester Lage gegen eine dreckige Brache im Tobel. Es war Corona-Zeit, wir legten das Schwimmbad von 1866 frei, renovierten das Badhaus, bauten vorwiegend aus gebrauchten Materialien das aufsehenerregende Atelier für den bald neunzigjährigen amerikanischen Künstler Jim Dine, der hier nun lebenslang Arbeit- und Wohnrecht hat und oft vorbeikommt. Jüngst konnten wir den ganzen Ostteil des Areals dazu mieten und den einzelnen Werkstätten mehr Platz einräumen. Es war immer meine Vorstellung, dass unterschiedliche Bereiche zusammengehören: Kunst, Giessen, Bücher, Atelier, Materialmuster, Werkstätten, Bauen, Essen, Schauen, Maschinen, Austauschen, Schlafen. Die kleine Stiftung Sitterwerk hat ein riesiges Renommee und internationale Strahlkraft, aber trotz den verschiedenen Querfinanzierungen durch die Kunstgiesserei und der Unterstützung von Stadt und Kanton und Privaten ein minimales Budget. Aus der bisherigen Erfahrung weiss ich: ein guter Zeitpunkt, um die nächsten Schritte zu wagen und weiterzubauen!



Felix Lehner ist 1960 in St. Gallen geboren und aufgewachsen. Nach der obligatorischen Schulzeit 1977 türmt er nach Paris. 1978 beginnt er die Lehre als Buchhändler in der Buchhandlung Rössli in St. Gallen. Nach Lehrabschluss arbeitet er 1981 bis 1982 in der Kunstgiesserei Zollinger in Bischofszell. 1983 zieht er mit seiner damaligen Frau Gaby Lehner-Schnurrenberger und Freunden, Dodó Deér, Anita Mender und Daniele Tomasi, an den Hallwilersee und eröffnet in Beinwil am See in einer ehemaligen Zigarrenfabrik eine eigene Kunstgiesserei mit Wohnanteil. 1990 kommt Sohn Bastian, 1992 Sohn Moritz zur Welt. 1994 Umzug der Giesserei nach St. Gallen in die Hallen der ehemaligen Färberei im Sittertal. Seit 2005 werden grossformatige Produktionen in enger Kollaboration mit einer chinesischen Giesserei ausgeführt, 2012 wird die Tochtergesellschaft Kunstgiesserei St. Gallen (Shanghai) gegründet. Seit 2006 ist die Kunstgiesserei St. Gallen eine Aktiengesellschaft. 2006 wird auch die Stiftung Sitterwerk für den Auf- und Ausbau sowie Betrieb eines Zentrums für Kunst und Materialtechnologie gegründet. Die Stiftung umfasst die im Umfeld der Giesserei entstandenen Betriebe Kunstbibliothek mit rund 30'000 Büchern in dynamischer Ordnung, das Werkstoffarchiv sowie das Atelierhaus und verschiedene Gästewohnungen. Auf dem gleichen Areal befinden sich seit 2002 das Kesselhaus Josephsohn, wo der ganze Nachlass aufbewahrt wird, und, eng damit verbunden, auch zur Mitfinanzierung der Nachlassarbeiten, die Galerie Felix Lehner. 2009 kommt das Fotolabor dazu. Seit 2003 lebt Felix Lehner mit der Künstlerin Katalin Deér zusammen. 2017 wird er mit dem Kulturpreis des Kantons, 2018 mit dem Kulturpreis der Stadt St. Gallen und durch Erbprozent Kultur ausgezeichnet. Seit 2023 arbeitet Jim Dine im eigens für ihn auf dem Areal errichteten Atelier.

Ursula Badrutt ist 1961 in Chur geboren und aufgewachsen. Sie studierte in Bern Kunstgeschichte, Architekturgeschichte und Geschichte und arbeitet als freie Kunstvermittlerin in verschiedenen Bereichen und an unterschiedlichen Orten. 1991 bis 1994 lebte sie in Simbabwe. 1995 bis 2011 arbeitete sie als Autorin und Kulturredaktorin beim *St. Galler Tagblatt*. 2010 erhielt sie für ihre Kunstberichterstattung einen Anerkennungspreis der Stadt St. Gallen. 2011 bis 2024 leitete sie die Kulturförderung im Amt für Kultur des Kantons St. Gallen. Seither ist sie als selbstständige Kunstkritikerin und Autorin für verschiedene Medien tätig.

- S. 56 Produktionsmuster für Urs Fischer
© 2025, Urs Fischer
- S. 57 Precious Okoyomon, *in the belly of the sun endless* (2025) © 2025, Precious Okoyomon
- S. 58 Oben: Meret Oppenheim, *La Spirale* (2019) © 2025, ProLitteris, Zürich
- S. 59 Thomas Houseago, Studiosituation mit Arbeiten im Entstehungsprozess © 2025, ProLitteris, Zürich
- S. 60 Anschauungsmodell einer Gussform, Replika des rampinischen Reiters
- S. 61 Isa Genzken, *Vollmond* (2025) © 2025, ProLitteris, Zürich
Im Hintergrund: Thomas Stricker, *Entschleunigtes Teilchen* (2025) © 2025, ProLitteris, Zürich
- S. 62 Produktionsmuster für Thomas J Price
© 2025, Thomas J Price
- S. 66 Koo Jeong A, *KANGSE SpSt* (2023) © 2025, Koo Jeong A
- S. 70 Hans Josephsohn, Gipsoriginale Lager Kesselhaus Josephsohn © 2025, Josephsohn Estate und Kesselhaus Josephsohn, St. Gallen
- S. 71 Oben: Hans Josephsohn, *Ohne Titel* (1981/82)
Unten: Hans Josephsohn, *Ohne Titel* (1978) © 2025, Josephsohn Estate und Kesselhaus Josephsohn, St. Gallen
- S. 79 Thomas Houseago, Studiosituation mit Arbeiten im Entstehungsprozess © 2025, ProLitteris, Zürich

Pamela Rosenkranz



Pamela Rosenkranz im Gespräch mit Bice Curiger
Die Zukunft des Menschen ist nackt

Man traf sich in Pamela Rosenkranz' grossem tempo-
rären Atelier im Zürcher Kreis 5, am 18. November 2024.
Mit dabei war Bice Curigers Hund Schnapsi, der sich
besonders interessiert zeigte, als das Gespräch das Thema
Katzentfell umkreiste.

BC: In deiner Kunst
du den Gegen-
figurativ und ab-
Kunst auf Der-
trum befinden sich die un-
sichtbaren Elemente, die
man aber nicht immate-
riell nennen kann. Es sind
Moleküle, Bakterien, Vi-
ren, Duftmoleküle, Phero-
mone und anderes mehr.
Wann hast du angefangen,
dich für diese Elemente
zu interessieren?

PR: Das Interesse hat sich
immer lebhaft mit der Zeit
entwickelt. Was ist das, was sie uns bewegt,
neben den künstlerischen und
ästhetischen Aspekten? Wie drücken
wir das aus? Und was bedeutet das für Kunst?



BC In deiner Kunst löst du den Gegensatz von figurativer und abstrakter Kunst auf. Denn im Zentrum befinden sich die unsichtbaren Elemente, die man aber nicht immateriell nennen kann. Es sind Moleküle, Bakterien, Viren, Dufthormone, Pheromone und anderes mehr. Wann hast du angefangen, dich für diese Elemente zu interessieren?



PR Das Interesse daran begleitet mich eigentlich schon immer. Ich habe mich früh gefragt, warum wir Kunst spannend finden, was sie in uns auslöst und wie sie uns bewegt. Neben den kunsthistorischen Interpretationen gibt es noch viele andere Perspektiven, etwa biologische und psychologische Ansätze. Wie fühlen wir Menschen? Wie drücken wir das aus? Und wie beeinflussen wir einander? Kunst wirkt wie eine Membran, wie ein Medium, in dem wir uns diesen Fragen über das Menschsein stellen können, ohne sie direkt sprachlich zu verhandeln.

BC Die Kunst als Membran, als osmotischer Vorgang. Das heisst, du siehst auch das Publikum. Du siehst einen zirkulären Austausch zwischen jemandem, der oder die auf etwas guckt, und dem, was da ist, eben auch verursacht wurde von einer Künstlerin, von dir. Und du hast wiederum Prozesse gesehen und löst neue aus.

PR Schon früh habe ich viel gelesen, Literatur vermittelt narrativ Wissen, ist dabei aber auch emotional aufgeladen. In der Kunst werden die verschlungenen und verknüpften Ebenen noch unmittelbarer spürbar. Mich fasziniert der sinnliche Komplex, der nicht rein textbasiert ist, sondern die vielen Schichten der Wahrnehmung anspricht und so auch neue entdeckt.





BC Du hast in deinen Anfängen zum Beispiel als Material Aspirin-Tabletten benutzt. Und du hast damit Fotogramme gemacht, indem du das Aspirin zerkaut und dann wieder auf das Fotopapier ausgespuckt hast. Auf eine schwarze Fläche (*Spill*, 2008). Du gehst vom Körper und von Vorgängen aus, von der Fluidität eben zwischen innen und aussen. Von der Möglichkeit auch, hinauszuprojizieren – etwas von deinem Inneren, was man ja meistens nur symbolisch übertragen in der Kunst macht. Dann aber werden Gefühle von innen nach aussen projiziert. Das ist eine romantische Vorstellung, die dich nicht interessiert. Du gehst den Austausch von innen nach aussen ganz phänomenologisch, physikalisch und psychisch an. Eben nicht auf diese romantische Art, nicht wahr?

PR Diese Arbeiten beinhalteten verschiedene alltägliche Medikamente wie auch Psychopharmaka. Ich habe sie gekaut und direkt auf das Fotopapier ausgespuckt, um sie dann zu belichten. Sichtbar war nur der Materialrest, also Füllstoff und Speichel. Diese Flecken spielen auf die Idee des Rorschachtests an, der eine Grundlage für subjektive Interpretation und deren psychologische Auslegung bietet.

BC Du bist 1979 geboren. Wann kamst du mit Mobiltelefon, Computern, mit Internet in Berührung?

PR Kaum volljährig, habe ich einen eigenen Computer gekauft. Es war ein runder, farbiger Rechner, meiner war türkis-grün-weiss. Dadurch habe ich dann leider auch immer weniger Bücher gelesen, bin dafür aber ins Internet eingetaucht – in wissenschaftliche Bereiche, Chats, Games. Auch Bildbearbeitungsprogramme haben mich sehr interessiert. Viele meiner Arbeiten in der Kunstschule waren auch digital.



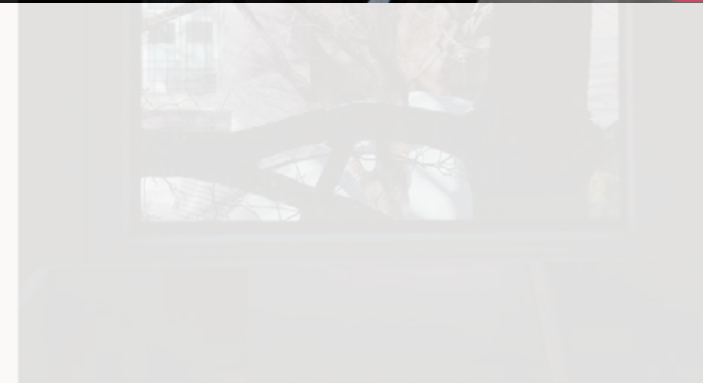
BC Ich sehe einen Zusammenhang zwischen deiner Arbeit mit den Wasserflaschen (*Firm Being*, seit 2009) und Meret Oppenheim. Du erhältst jetzt den nach dieser Künstlerin benannten Preis. Deshalb machen wir auch dieses Gespräch. Und da muss ich an Merets berühmte Pelztasse denken, die sie 1936 gemacht hat. Eine Ikone der surrealistischen Bewegung, die genau dieses Moment des Selbstverständlichen im Trinken und Einverleiben auf dieser sinnlich-körperlichen Ebene stört. Das Objekt suggeriert, dass Pelz in unseren Mund geraten könnte, wenn wir daraus trinken würden. *Le Déjeuner en fourrure* heisst das Werk, das natürlich auch erotisch konnotiert wird. Man hat gesagt, der Titel gehe auf Sacher-Masoch zurück, den Autor des Buches *Venus im Pelz*. Oppenheims *Frühstück im Pelz* suggeriert auch, dass eine nur mit Pelz bekleidete Dame Tee trinkt. Du machst sozusagen mit deinen Flaschen, die trotz der Etikettierung eben kein quellreines Wasser, sondern eine cremige, rosafarbene Flüssigkeit in ihrem Innern einschliessen, ein aktuelles Update, mit der sanft aufstörenden sinnlichen Anmutung, die sie übertragen.



PR Die Pelztasse war für mich ein sehr inspirierendes Werk. Sie berührt Fragen, die mich besonders interessieren: Was ist das Menschliche heute, und wie könnten wir es uns in der Zukunft vorstellen? Dabei denke ich immer auch an die Vergangenheit – an eine Zeit, in der Menschen noch vor allem Pelz trugen und Tiere selbst häuten mussten. Der Pelz in der Mode weckt bis heute sinnliche und emotionale Assoziationen. Im Surrealismus spielte man damit, besonders mit der Idee der Einverleibung und dem erotischen Aspekt des weiblichen Körpers, der auch gejagt werden könnte. Die Zukunft des Menschen ist nackt. Wir haben in der Evolution den Pelz abgelegt, weil das Nackte uns attraktiver erschien. Dabei wäre Pelz weiterhin nützlich, aber der Mensch hat ihn abgelegt, weil die glatte Haut ästhetisch bevorzugt wird. Genau diese Nacktheit und ihre Bedeutung interessieren mich: Was ist die Hautfarbe für uns? Nicht nur als Farbe, sondern als Material an sich. In der Werbung wird Haut oft idealisiert, als makellose, monochrome Fläche, die für Jugendlichkeit und Reinheit steht. Schon als Studentin habe ich damit begonnen, diese Ästhetik zu hinterfragen, indem ich mit Make-up malte. Ich zeichnete und experimentierte mit der Materialität: eine Flüssigkeit, die Farbe ist, aber auch eine Textur. Das führte zu meiner Auseinandersetzung mit Behältern und Flüssigkeiten, die ich in meiner Arbeit immer wieder aufgreife. So entstand die Idee, mit Wasserflaschen für *Firm Being* zu arbeiten. Etwa 2010 begann ich, Flaschen von globalen Mineralwassermarken zu sammeln. Diese Marken nutzen Werbeslogans, die Reinheit und Erlösung durch Wasser versprechen – ein faszinierendes Spiel mit Symbolik. Dieses «Kurzschliessen» zwischen Material, Botschaft und Körper ist ein Motiv, das mich interessiert. Es könnte aber also durchaus auch als Hommage an *Frühstück im Pelz* verstanden werden.

BC Meret Oppenheim hatte übrigens auch 1933 ein kleines Werk gemacht. Es heisst *Walkers Behind Fence* (*Spaziergänger hinter Zaun*). Und sie hat den Zaun mit Schnüren und die Leute mit Lippenstift gemalt. Das war auch die Zeit, als Meret Oppenheim für die Modeschöpferin Elsa Schiaparelli Schmuck gemacht hat. Eben auch einen Armreif aus Metall, der mit Pelz ausgelegt ist. Das war der Vorläufer der Pelztasse. Du hast das Muster von Tiger- oder Katzenfellen thematisiert. In Bildern, die du aus dem Internet runtergeladen hast (*Pattern Tension*, 2017). Da umkreist du diese Ambivalenz: Man fragt sich, ob das Foto bloss den Stoff eines Kleides zeigt oder ob das Fell einem Tier gehört. Es könnte auch eine Frau sein ...

PR ... die den Pelz trägt.



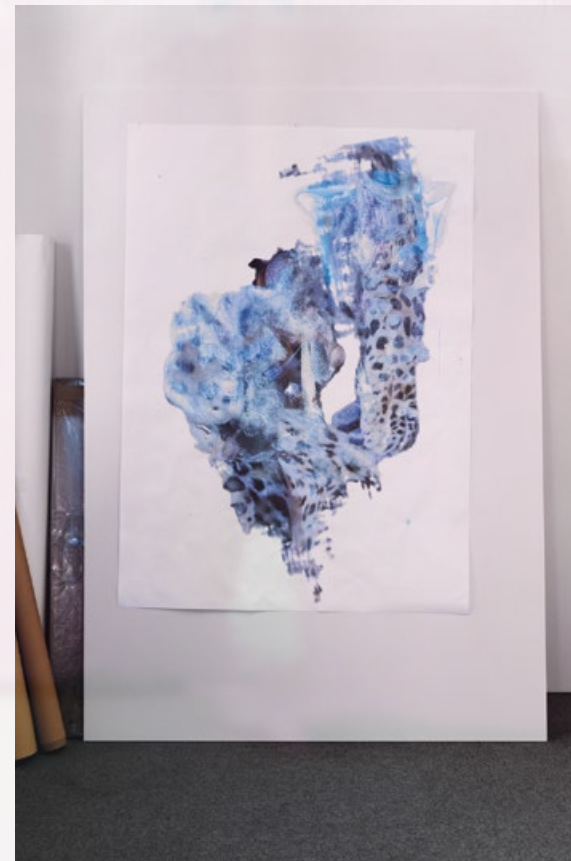
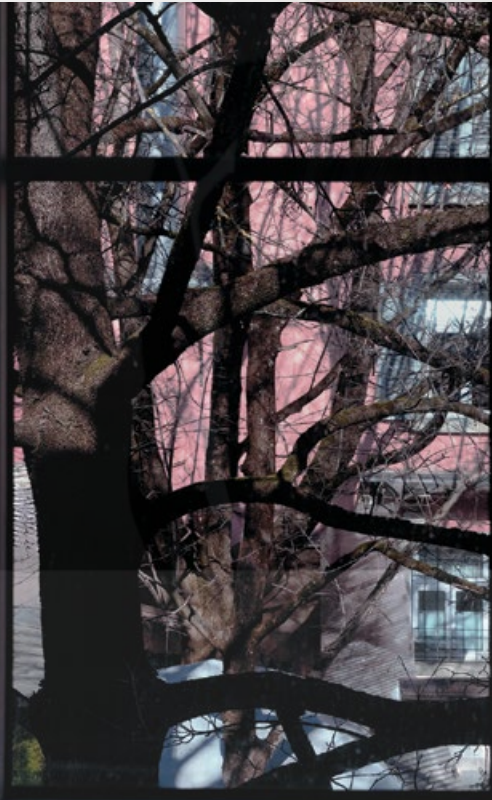
BC So entsteht dieser ganz flüssig gewordene Realitätsbezug, dem wir Menschen heute ausgesetzt sind. Wir haben gelernt, zwischen Fiktivem und Realem zu switchen. Man sagt ja heute: Etwas ist IRL (*In Real Life*) im Gegensatz zur Internetrealität oder *Image-Related Reality*. Da zeigt sich der Abstand zwischen Meret Oppenheim und ihrer Generation und unserem heutigen Dasein, was sich auch in deiner Auseinandersetzung mit dem Pelz ausdrückt.

PR In meiner Arbeit ging es dabei vor allem um Katzenmuster – sogenannte Flecken- oder *Tabby Patterns*, wie man diese Fleckenmuster nennt. Ich habe untersucht, wie in der Evolution der Felle diese Tarnmuster durch Schatten und Licht in Steppenlandschaften entstanden sind. Gleichzeitig dienten Katzenmuster schon in der Urzeit als Trophäen. Das Fell wurde als Zeichen von Macht in Kleidung integriert. Dazu kommt, dass wir mit Katzen den Parasiten *Toxoplasma gondii* teilen. Dieser stammt aus jener Zeit, in der Katzen so gross waren, dass sie Menschen jagen konnten. Heute beeinflusst dieser Parasit das Verhalten von Mäusen und anderen Säugetieren – und aber auch immer noch von uns Menschen. Er sorgt anscheinend dafür, dass Katzenpheromone anziehend statt abstoßend wirken. Das hat weitreichende Folgen, etwa in der Parfümindustrie. Chanel N° 5 basiert auf solchen Pheromonen, die ursprünglich aus Katzen gewonnen wurden, später jedoch aus Tierschutzgründen synthetisiert werden mussten. Interessanterweise findet man eine ähnliche Molekularstruktur auch in Sauvignon Blanc. Frankreich hat eine sehr hohe Durchseuchung mit diesen Parasiten, vermutlich wegen des hohen Konsums von rohem Fleisch. Das führt zu einer Form von Kontamination mit *Toxoplasma gondii*, während andere Infektionswege über die Katzen direkt erfolgen.

BC Eine irgendwie wilde Vorstellung ...

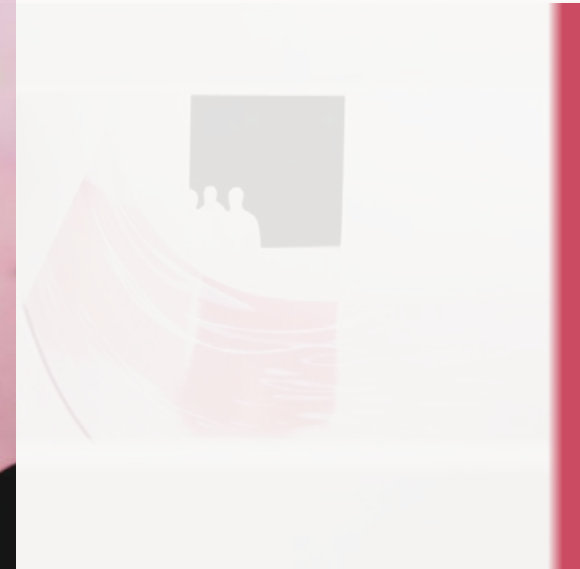
PR Es wird aber noch wilder ... Am Ende geht es diesem Parasiten anscheinend darum, dass das Opfer – sei es eine Maus im Experiment oder der Mensch in der Vorgeschichte – seinen natürlichen Fluchtinstinkt verliert. Wenn es nach Katze riecht, erkennt es die Gefahr nicht mehr, sondern fühlt sich stattdessen angezogen. Das hat dann öfter fatale Konsequenzen und führt dazu, dass der Parasit im Raubtier einen neuen Wirt und einen Ort zur Reproduktion gefunden hat. Was dabei faszinierend ist: Katzenmuster tauchen in der Modegeschichte immer wieder auf und bleiben ein Attraktivitätsmerkmal. In meinen Arbeiten, die oft in Körpergrösse gehalten sind, ging es um diese Ambivalenz. Man kann nicht genau erkennen: Ist es eine Katze oder eine Frau, die einen Mantel aus Katzenfell trägt?

BC Da kommen wir jetzt auf deine Malerei, für die du charakteristischerweise keinen Pinsel benutzt. Du setzt die Hände oder den ganzen Körper ein.



PR Ich arbeite oft mit erdölbasierten Farben, Acryl, Medien und Pigmenten. Diese Farben trage ich in Form von Flüssigkeit auf Pigmentdrucken von Stock Images auf, die als Leinwand dienen. Die Malerei wird dann gegen Glas gepresst, mit dem die Arbeiten gerahmt werden. Diese Pressung erzeugt eine Spannung zwischen Medium und Bild, wodurch sich Muster bilden, die sich mit den Flecken von Katzenmustern verbinden (*Pattern Tension*). Dabei entsteht eine Sinnlichkeit, die an echtes Fell erinnert. Die Werke spielen mit der Frage, wie uns diese Strukturen visuell und haptisch anziehen.

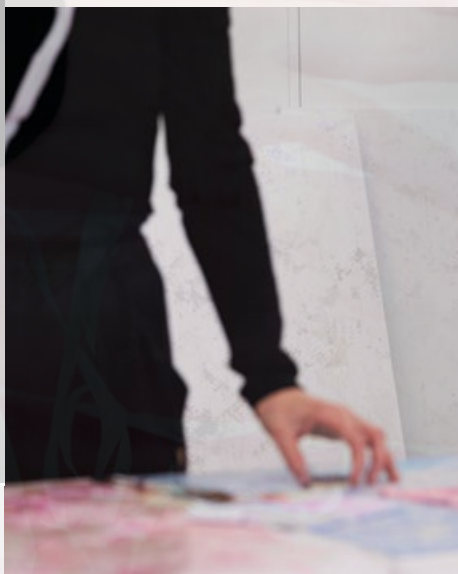
BC Mir fällt das Wort «subkutan» ein, das sich auf die Haut bezieht. Es ist auch metaphorisch interessant – da «geht etwas unter die Haut», das einen emotional stark berührt. Es gibt auch die «ehrliche Haut» als Beschreibung einer menschlichen Charaktereigenschaft. Die Haut und ihre Pigmentierung interessieren dich ja auch in vielerlei Hinsicht. Du hast schon davon gesprochen: Bei Pigmenten in der Kunst und in der Malerei ganz allgemein denkt man oft an Feinkörnigkeit, also an winzige Kügelchen, an ein Granulat. Und so stellt man sich auch Moleküle vor. Hast du in deiner Praxis eine spezielle Beziehung zu diesem Granularen? Dieser Vorstellung, dass wir von Kügelchen umgeben sind? Von Partikeln bis hin zu Molekülen, die materielle Konglomerate bilden. Von der Luft bis zur Pigmentierung der Haut.



PR Es ist interessant, wie das Partikulare auf Mikroebene funktioniert – sei es bei Viren oder Pigmenten, die in die Haut eindringen. Bei Yves Klein habe ich dieses Thema aufgegriffen, auch im Zusammenhang mit seinem frühen Tod. Es geht auch um Gerüche, die auf uns wirken, ohne dass wir sie bewusst wahrnehmen können, die aber neurologisch viel auslösen können. Gerüche binden Erinnerungen auf eine Weise, wie nichts anderes dies kann. Und doch fehlt uns oft das Vokabular, um zu beschreiben, was sie auslösen.



PR Auch Licht ist in diesem Zusammenhang interessant – es ist physikalisch und eben auch materiell. Genau das hat mich bei Duchamp beschäftigt. Während meines Studiums fand ich seine Distanz zum Retinalen irritierend und inspirierend, um das Ganze dann umzudrehen und die retinale Erfahrung neurologisch als materiellen Prozess zu begreifen.



BC Genau. Das wurde 2014 in der Ausstellung im Centre Pompidou in Paris mit dem Titel *Marcel Duchamp. La peinture, même* thematisiert. Obwohl Duchamp sagte, er habe mit der Malerei aufgehört, gibt es in seinem Werk viele Elemente, in welchen das Malerische sublimiert erscheint. Und er war auch nicht so ablehnend gegenüber dem Malerischen, wie er selbst oft behauptete. Du hast eine Roboterschlange entwickelt, zusammen mit Ingenieuren (Healer, 2019). Das war künstlerisch auch ein wichtiger Schritt. Da hast du nochmals Neuland betreten.

PR In diesem Projekt habe ich die Performance der Roboterschlange zusammen mit Ingenieuren und Designern gestaltet. Mein Beitrag lag darin, die verschiedenen Techniken und Elemente zusammenzubringen. Ich habe die algorithmischen Bewegungsmuster strukturiert und definiert, also welche Bewegungen sie wann und wie ausführen soll. Dazu habe ich ihr Environment gestaltet und sie schliesslich «ins Leben gerufen», indem sie dem Kunstpublikum vorgeführt wurde. Dieses bringt gewisse Erwartungen mit, was es in einem Kunstwerk sehen möchte. Das hat mich besonders interessiert: Wie geht man mit diesen Erwartungen um? Die Schlange hatte Bewegungsintervalle, die von ein paar Sekunden bis zu zehn Minuten reichten. Das ist eigentlich noch kurz, wenn man bedenkt, dass echte Schlangen viel länger regungslos bleiben können. Aber für die Betrachter war das manchmal doch zu lang. Es gab starke Reaktionen, vor allem in der Hitze der Wüste in Sharjah. Viele waren ungeduldig, weil die Performerin – die Schlange – nicht schnell genug «delivered» hat. Hat sie sich hingegen bewegt, war es kurzzeitig sehr spektakulär und, wie soll ich das ausdrücken, bedeutungsvoll. Wie ein Zeichen, das gegenwärtig wurde.

BC Willst du mehr mit KI und Robotern arbeiten? Oder war das ein einmaliges Projekt?

PR Ich denke, das ist erst der Anfang. Es ist ein sehr spannendes Feld, und ich glaube, diese Themen sind zentral für unsere Zeit, gleichzeitig heben sie umgekehrt auch wieder neu das Taktil und Sinnliche hervor und bringen mich wieder mehr zur händischen Arbeit wie dem Malen.



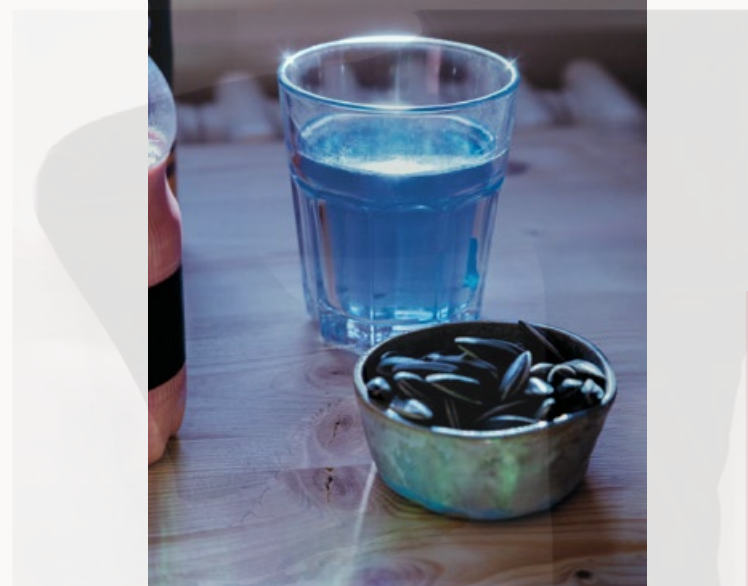
BC Das abgekürzt wird als IKB, sein berühmtes, patentiertes Ultramarin.

PR Ich habe eine Reproduktion online gesucht. Aus allen möglichen verfügbaren IKB, die ich finden konnte. Dann habe ich sie ausgedruckt – immer im gleichen Format, in Körpergröße – und selbst aufgezogen. Dabei entstanden Fehler, die unvermeidlich sind, wenn man die Plastikfolie selbst aufbringt, sie ans Plexiglas klebt und dann presst. Diese

BC Wir haben vorhin von der Pelztasse, deinen Flaschen und vom Trinken geredet. Der Mund steht fürs Sprechen und ist ein Symbol für das, was man sich «einverleibt», er steht für Lust und Sinnlichkeit. Eine Ausstellung von dir hiess *She Has No Mouth* (2017). Was war der Auslöser?

BC D

PR Ja, die Luft verhält sich plötzlich wie eine Flüssigkeit und bewegt sich, weil sie eingesperrt ist.



PR In dieser Ausstellung ging es um die Beziehung zu Katzen, es ging um ihre Felle und Gerüche, aber auch um die Katze als kulturelles Phänomen – historisch und zeitgenössisch. Anscheinend miauen bei den Wildkatzen nur die Babys, um Mitgefühl bei ihren Müttern zu wecken. Im Jahrtausende alten Zusammenleben mit Menschen haben bei den domestizierten Katzen auch erwachsene Katzen begonnen, das Miauen beizubehalten. Menschen entwickelten mehr Zuneigung zu Katzen, womit eine sprachliche Kommunikation begann. Hello Kitty ist ein gutes Beispiel. Sie hat nämlich von ihren Kreatoren keinen Mund erhalten. So hiess die Ausstellung *She Has No Mouth*. Das Thema ist eng verbunden mit der Einverleibung und den biologischen Zusammenhängen, über die wir gesprochen haben. Und natürlich auch mit der Frage: Was kann man mit einem Mund ausdrücken?

BC Du hast vorhin Yves Klein erwähnt. Sein Blau spielt bei dir eine wichtige Rolle. Damit auch seine Anthropometrie. Du hast deine eigenen Körperabdrücke quasi als Antwort auf Kleins Praxis verwendet, den Frauenkörper als Pinsel zu benutzen. Es war eine Entgegnung, die feministisch und auch technisch ganz anders ist.



PR Ich habe mit meiner Körperkraft, vor allem den Armen und Händen, Druck übertragen auf die Platte, die mit einer doppelseitig geklebten Plastikfolie auf die International-Klein-Blau-Reproduktion aufgebracht war.

BC Das abgekürzt wird als IKB, sein berühmtes, patentiertes Ultramarin.

PR Ich habe eine Reproduktion online gesucht. Aus allen möglichen verfügbaren IKB, die ich finden konnte. Dann habe ich sie ausgedruckt – immer im gleichen Format, in Körpergrösse – und selbst aufgezogen. Dabei entstanden Fehler, die unvermeidlich sind, wenn man die Plastikfolie selbst aufbringt, sie ans Plexiglas klebt und dann presst. Diese Fehler führten zu Luft-einschlüssen, die sich zwischen dem Foto, der Plastikfolie und der Plexiglasfläche abzeichneten. Die Luft erzeugte Risse und Verschiebungen. Es ging um diese Spannung des Mediums.

BC Diese Luft-einschlüsse unter der Platte?

PR Ja, die Luft verhält sich plötzlich wie eine Flüssigkeit und bewegt sich, weil sie eingesperrt ist.



BC Das Blau erscheint auch in anderen Werken von dir in Bezug auf dessen Präsenz auf dem Screen. Im Zürcher Fraumünsterhof und in deiner Ausstellung im Kunsthaus Bregenz hast du erstmals diese gotischen Fenster (*Alien Blue Windows*, 2017) eingeführt, die von hinten beleuchtet sind. Gotisch – sie haben eine Form wie ...

PR Wie aus einem Disney-Schloss.

BC Wie Kirchenfenster ...

PR Ja.

BC Interessant ist, dass du einige der Fenster kopf-über gehängt hast. Damit wurde das Sakrale wieder gebrochen, konterkariert. Es erinnert auch an ein alchemistisches Grundthema, das besagt: «Das, was unten ist, ist wie das, was oben ist, und das, was oben ist, ist wie das, was unten ist, ein ewig dauerndes Wunder des Einen.» Das ist ein berühmter Sinnspruch der Alchemisten. In der Ausstellung *All Chemie* in der Bechtler Stiftung in Uster haben wir 2022 zusammengearbeitet, weil ich deine Werke jenen von Sigmar Polke gegenüberstellen wollte. Polke hat den Bezug zur Alchemie metaphorisch in seine Arbeit einbezogen. Es gibt die Vorstellung, dass die Alchemisten das Oben und Unten durcheinanderbringen wollten. Bist du auch an solchen Vorgängen interessiert?

PR In Bregenz wurde das Kunsthaus ab der Mitte buchstäblich auf den Kopf gestellt und in sich gedreht – fast wie ein lebendiger Körper. Die Fensterformen bezogen sich auf das Eisschloss aus *Frozen* von Disney. Das war eine Ursprungsidee, die auch in Bezug auf den sehr bewegten Stillstand der Pandemie entstanden ist. Die Vorstellung war, ein umgedrehtes Eisschloss zu schaffen, das wie schmelzendes Eis wirkt – eine Referenz zur Erderwärmung. Es sollte diesen Moment der kollektiven Fokussierung auf eine apokalyptische Stimmung während der Pandemie einfangen. Schliesslich entwickelte sich die Idee weiter: Es blieb kein Eisschloss, sondern wurde zu einem Haus, das – wie du sagst – umgedreht wurde, fast als ein ouroborisches Moment, das sich dreidimensional bewegt. Deine Zusammenstellung in der Ausstellung *All Chemie* hat diesen Aspekt wunderbar hervorgehoben. Es war ein Spiel mit Gedanken, aber für mich sind ja auch Gedanken materiell.

BC Du hast in deiner Ausstellung im Kunsthaus Bregenz Bilder der Architektur von Peter Zumthor

PR Der Geruch stellte auf olfaktorischer Ebene einen mit KI veränderten brennenden Gebäudekomplex dar. Die Idee war, wie es werden dann im Katalog riechen würde, wenn dieses Gebäude brannte. Er war als Ruine in zerfallenden Mauerwerk mitunter auch vom Brand in Notre-Dame inspiriert. Im dritten Stock des Kunsthauses wurde der synthetische Geruch mit einem Diffusor eingesetzt und war dort besonders intensiv wahrnehmbar und verbreitete sich von dort auch in andere Bereiche des Hauses.

BC Ich erinnere mich daran, dass ich früher oft den Geruch von Feuer wahrgenommen habe, wenn ich in Griechenland die berühmten Auberginengerichte ass. Aber meist war das Mus gar nicht über dem Feuer zubereitet worden.



PR Es interessiert mich sehr, wie solche kollektiven Erinnerungen und Referenzen mit synthetischen Mitteln aufgerufen werden können, weil sie urchtümliche Instinkte wecken – wie der Geruch von Feuer oder die Bewegung einer Schlange. Das Spannende daran ist, dass uns solch ausgeprägte Reaktionsmuster bewusst machen können, woher wir als Menschen kommen und vielleicht auch wohin wir gehen. Die Kunst bietet den Raum, diese grundlegenden Anziehungskräfte, Abstoßungs- und Fluchtinstinkte zu reflektieren. Es ist ein philosophisches Momentum, das sich immer wieder selbst einkreist.





BC Wie bei *Old Tree*, dem leuchtend rot-pinken Baum, den du 2023/2024 auf der High Line in New York gezeigt hast und der so erglöh, als würde er in die Zukunft weisen. Und man weiss: Die Natur ist bedroht. Dieses Rot hat die Symbolik, Angst oder Sorge in die Zukunft zu projizieren. Aber zugleich verweist der Baum als archetypischer Lebensbaum auf die Urzeit, als es uns Menschen noch nicht gab.

PR Genau. Es war ein pink-rotes Glühen, das durch Fluoreszenz geschaffen wurde. Dadurch wirkt der Baum lebendig. Durch Schichtung von Farbe entsteht eine besondere Dichte und Tiefe, fast so, als ob er aus einem überirdischen Material geschaffen wäre. Die Materialität und die Natursymbolik, das passt zu New York, das ja schon heute zu wenig Bäume hat.

BC Man hat das Gefühl, es sei wie Glas oder etwas Transluzides.

PR Gleichzeitig sieht es so aus, als ob der Baum sich bewegen könnte. Seine Wurzeln wirken, als wollten sie vom Sockel weg und über die Brücke steigen.

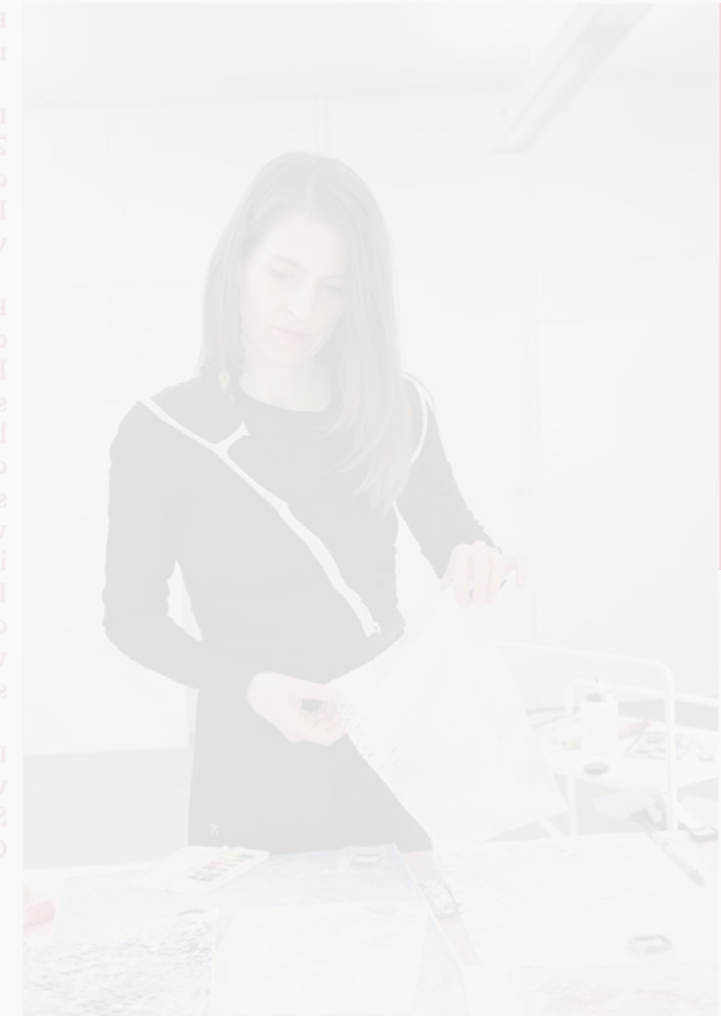
BC Die Äste erinnern an die Verzweigungen in unserem Inneren – sie sind wie unsere Blutbahnen oder Nervenstränge.

PR Genau. Es könnte ein menschlicher Baum sein.

BC Was ein grossartiges Zeichen ist! Wir atmen ja die gleiche Luft wie die Bäume. Sie sind ein Teil von uns.

PR Vergessen wir nicht, dass die Bäume auf unserer Erde ganz im Gegenteil zu seltenen Erden und Metallen die grösste Seltenheit der Galaxie sind. Vielleicht sind wir mit ihnen so verwachsen, dass, würde es irgendwann einmal keine Bäume mehr geben, wir dann aus unseren Genen wieder neue Bäume schaffen könnten.

BC Das tönt nach einem verhalten optimistischen Schluss für unser Gespräch. Ganz passend zum Zeitgeist!





PR Genau. Es könnte ein menschlicher Baum sein.

BC Was ein grossartiges Zeichen ist! Wir atmen ja die gleiche Luft wie die Bäume. Sie sind ein Teil von uns.

PR Vergessen wir nicht, dass die Bäume auf unserer Erde ganz im Gegenteil zu seltenen Erden und Metallen die grösste Seltenheit der Galaxie sind. Vielleicht sind wir mit ihnen so verwachsen, dass, würde es irgendwann einmal keine Bäume mehr geben, wir dann aus unseren Genen wieder neue Bäume schaffen könnten.

BC Das tönt nach einem verhalten optimistischen Schluss für unser Gespräch. Ganz passend zum Zeitgeist!

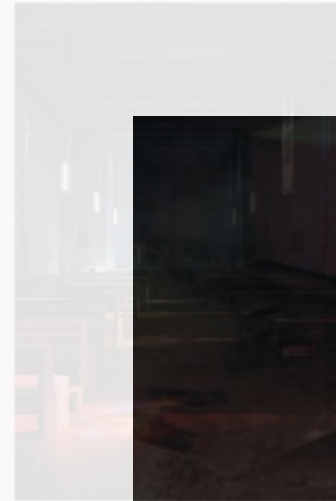


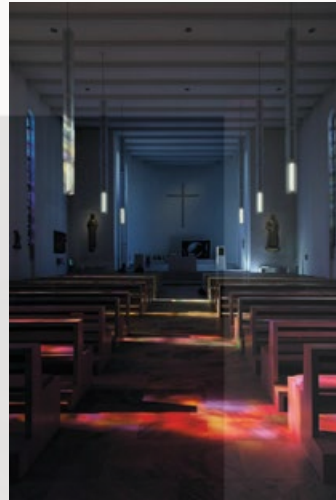
Pamela Rosenkranz, geboren 1979 in Altdorf, erforscht in ihrer Arbeit die Schnittstellen von Natur und Künstlichkeit, Materialität und Biochemie, um Wahrnehmung und Verhalten zu hinterfragen. Nach ihrem MFA-Abschluss an der Akademie der Bildenden Künste Bern (2004) studierte sie 2010 bis 2012 an der Rijksakademie in Amsterdam. Ihre Installation *Our Product* für den Schweizer Pavillon bei der 56. Biennale in Venedig (2015) verwandelte den Raum in ein multisensorisches Erlebnis, das die Grenzen von Körper, Identität und Umwelt auflöste. Zu ihren Soloprojekten zählen *House of Meme* (Kunsthhaus Bregenz, 2021), *Alien Blue Light* (Kreuzgang Fraumünster, Zürich, 2018) und *Alien Culture* (GAMEC, Bergamo, 2017). Gruppenpräsentationen führten sie u. a. zur Sharjah Biennale, dem Centre Georges-Pompidou und dem Museum of Modern Art in New York (MOMA). Ihre Werke, wie die *Viagra Paintings* (ab 2014), die *Firm Being*-Serie (ab 2009) oder die Installation *Infection* (2017), nutzen innovative Materialien – von Silikon über synthetische Pheromone bis zu robotischen Technologien –, um die Verflechtung von Mensch, Kultur und Umwelt im Anthropozän zu thematisieren. Sammlungen wie das Louisiana Museum, das Migros Museum und das MOMA beherbergen ihre Werke. 2016 wurde sie mit dem Paul Boesch Art Prize ausgezeichnet. Rosenkranz lädt dazu ein, unsere Wahrnehmung und die subtilen Dynamiken zwischen Natürlichem und Künstlichem neu zu denken.

Bice Curiger ist Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin, seit 2013 Leiterin der Fondation Vincent van Gogh Arles. Sie begann 1972 als Kunstkritikerin für den *Tages-Anzeiger* zu schreiben und kuratierte 1980 in der Städtischen Galerie Strauhof Zürich die wegweisende Ausstellung *Saus und Braus* über die damalige junge Kunstszene. 1982 erschien ihre Monografie über Meret Oppenheim, *Spuren durchstandener Freiheit*. Zusammen mit Jacqueline Burckhardt und Walter Keller gründete sie 1984 die Zeitschrift *Parkett* für Gegenwartskunst, die sie bis 2017 als Chefredaktorin betreute; zudem war sie von 2004 bis 2010 Editorial Director der Museumszeitschrift *Tate Etc.* der Tate. Von 1992 bis 2013 arbeitete sie als Kuratorin am Kunsthhaus Zürich und war 2011 Direktorin der Biennale in Venedig. 2012 wurde sie mit dem Prix Meret Oppenheim (Grand Prix suisse d'art) des Bundesamtes für Kultur ausgezeichnet. Der französische Staat verlieh ihr 2013 den Titel des *Chevalier* und 2022 des *Officier des Art et des Lettres*.

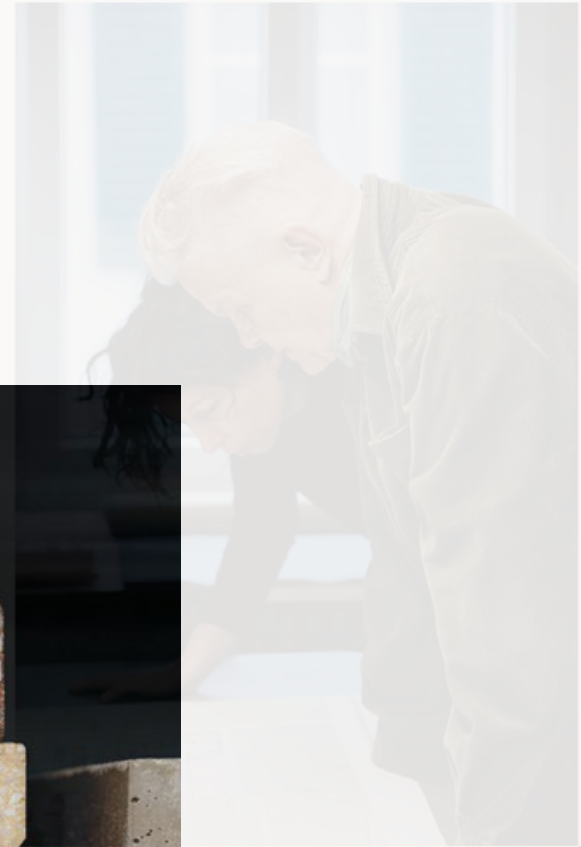


Miroslav Šik

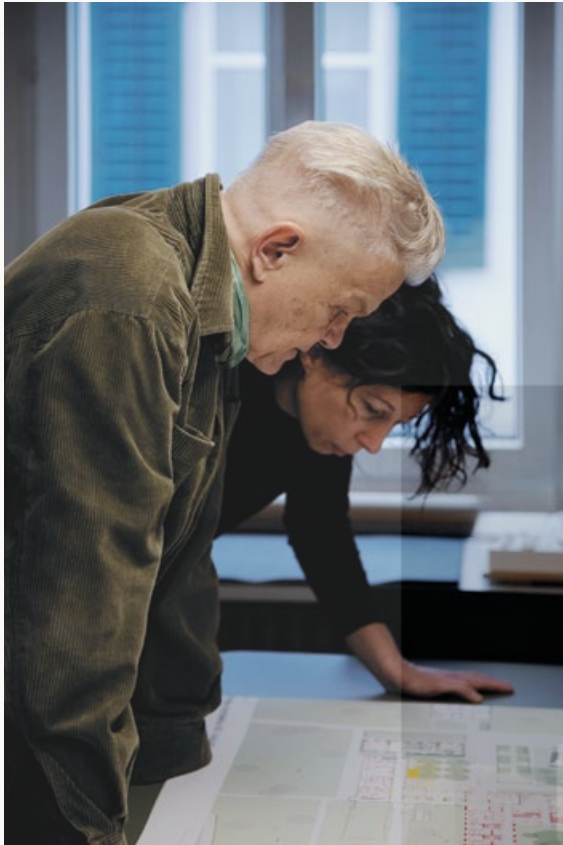




Ich treffe Miroslav Šik in seinem Architekturbüro im Zürcher Kreis 4, einer alten Wohnung mit Fischgrätparkett. Er trägt schwarze Jeans und einen grün-schwarzen, gemusterten Wollpullover. Eine graue Haarsträhne hängt ihm in die Stirn.



LI Ist das ein Roboter auf Ihrem Pulli?



MŠ Ja, so etwas.

LI Eine Konstante in Ihrer Arbeit als Architekt, als Lehrer und als Theoretiker ist ein starker Bezug zur Geschichte und Tradition der Architektur. Reflexhaft wird damit auch immer ein konservatives Weltbild oder Lebensweise verbunden. Und in jüngster Zeit wurde wieder vermehrt traditionalistische Architektur von neuen Rechten vereinnahmt und als Zeichen rechter Gesinnung instrumentalisiert. Selbst sind Sie ja nun für alle, die mit Ihnen bekannt sind, dem Verdacht der rechten oder auch nur bürgerlich-konservativer Gesinnung völlig unverdächtig. Sie stammen aus einer kommunistischen Familie, Ihr Vater war in einem KZ inhaftiert, Ihre Mutter im Widerstand tätig. Sie haben einen tschechischen Migrationshintergrund und in Ihrer Studienzeit gab es zumindest Berührungspunkte mit den Protagonist*innen der 1980er-Jugendunruhen in Zürich. Sie waren auch der einzige Professor, der schon während meiner Studienzeit in den späten 1990er Jahren immer darauf geachtet hat, dass in jeder Schlusskritik mindestens eine Frau als Gastkritikerin eingeladen war – lange bevor eine Geschlechterparität im Diskurs an der ETH ein wichtiges Thema wurde. Gesellschaftspolitische Offenheit und eine liberale, weltoffene Geisteshaltung stehen für Sie also nicht in einem Widerspruch zu einem bewussten Traditionsbezug. Ich vermute, Ihr Bezug zur Tradition, sei es beruflich oder privat, ist also sehr viel komplexer, vielschichtiger und auch unbürgerlicher. In einem Ihrer frühen Texte der 1980er Jahre sprechen Sie davon, dass es nicht nur ein rechtes, sondern auch ein «linkes Zurückgehen» gebe, und als Mensch entsprechen Sie ja auch nicht dem typischen Konservativen oder auch nur Bürgerlichen. Sie mochten bis ins gesetzte Alter Punkmusik, waren vermutlich der erste ETH-Professor, der mit kurzen Hosen zur Arbeit kam, und schon in einer ersten grossen Publikation über Sie wurden Sie als «wertkonservativer Rebel»¹ bezeichnet. Können Sie erklären, wie diese scheinbar widersprüchliche Gemengelage zwischen

Tradition, Konvention, Reform und Rebellentum für Sie funktioniert – und wie daraus etwas Neues entstehen kann?

MŠ Ich glaube, meine Eltern haben drei Formen von Utopismus durchgemacht. Und ich glaube, ich mache die vierte. Der Utopismus des Vaters, vor dem Krieg, fand in jüdischen, intellektuellen Kreisen statt – es ging um Zionismus, um freie Liebe, um Wilhelm Reich und so weiter. Der Utopismus meiner Mutter begann als Jugendliche, mit 17 wurde sie in der Frauenbewegung aktiv. Doch dann ist der Krieg gekommen, die Konzentrationslager und der Untergrund und so weiter. Von ihrer familiären Abstammung her sind meine Eltern von Antikapitalismus und Antifaschismus geprägt worden. Das heisst, sie sind mehr oder weniger aus der Welt des linken Utopismus gekommen, sodass Zionismus und Frauenbewegung schliesslich in den Hintergrund traten und in einer kommunistischen Utopie aufgegangen sind. Dazu hat das Ende des Zweiten Weltkriegs beigetragen und die Befreiung durch die sowjetische Armee – sodass von diesen eher westorientierten Formen der Utopie nichts blieb als Erinnerung. Erinnerungen einer Frau, die früher gedacht hatte, sie würde in der Frauenbewegung gross werden. Und die Erinnerungen eines Vaters, der das Gefühl hatte, er wandere aus und werde Handwerker. Entscheidend ist die dritte Art des Utopismus: die Reform. Das war, vor allem für den Vater, die Reform der zweiten Utopie, des Stalinismus und des Realsozialismus. Das ist ja auch eine Art des Utopismus, die beiden lassen sich nicht reformieren, und das endet dann mit totalem Verlust. Verlust, das gehört zum Utopismus. Wenn ich Utopismus sage, dann meine ich: Man arbeitet an etwas, man hofft, dass es irgendwann gelingt, man projiziert in die Begriffe und in die Arbeit und in die Praxis irgendwelche Wünsche – aber man kann nie beweisen, dass es tatsächlich gelingt. Und jetzt gibt es das,

was der Vater aus dem gemacht hat, nämlich einen Ausgleich – ich glaube, davon habe ich am meisten gelernt. Seine Hauptidee war ein Ausgleich zwischen Kapital und Arbeit und zwischen Markt und Plan. Seine Behauptung, das könne man zusammenführen und integrieren und ausgleichen und harmonisieren – das ist und blieb eine unbewiesene Behauptung, aber führte doch zum Prager Frühling. Diese Erfahrung hat mich geprägt und das Mischen in meiner Arbeit und Gedankenwelt, das kommt daher: Das ist der Ausgleich. Also: das Mischen. Das Mischen ist, glaube ich, in all den Jahren, in denen Sie mich kennen und in denen ich mich selber kenne, wahrscheinlich das Stärkste. Es produziert Altneu, es produziert Ensemble, es produziert *Midcomfort* und es produziert *Little Big City*. Warum mischt man als Traditionalist? Es geht nicht um Tradition wie bei den Monotraditionalisten oder wie in den 1930er Jahren. Es geht nicht um Heimat oder was auch immer – es geht um Traditionen. Man sollte sie immer in ihrer Mehrzahl begreifen. Dazu gehört auch das Verständnis von widersprüchlicher Tradition, von gegensätzlichen Traditionen und dass man diese mischt. Aber man mischt immer aus vorhandenen Dingen. Das heisst, er ist richtig, der Begriff, nur ist es nicht Tradition, sondern sind es eben Traditionen. Dann, mit der Zeit, habe ich bemerkt, dass das andere auch gemacht haben, dass ich nicht der Einzige bin – und heute würde ich das Wort Tradition nicht mehr brauchen. Ich würde es unterdessen durch *Reformarchitektur* ersetzen. Ich habe das Gefühl, dass das, was ich in all den Jahren gemacht habe – zum Beispiel das Mischen von Alt und Neu, Hoch und Tief, Cool und Gemütlich oder, an einem spezifischen Ort, das Mischen des bestehenden Hauses links und desjenigen rechts mit meinen Träumen –, das war immer das Mischen von Gegensätzen. Das haben die alten Traditionalisten, die Monotraditionalisten und die Regionalisten nie gemacht. Die haben eine



Mono-Heimat. Ich aber, und das kommt natürlich aus meiner Familie, sitze immer zwischen zwei Stühlen. Das heisst: Man darf mich nicht verwechseln mit einem Schweiz-Traditionalisten. Denn für mich ist es nicht eine einzige Schweizer Heimat, sondern immer das Kleine im Grossen. Der Kreis 4 und die Langstrasse und, noch kleiner, eine Ecke der Langstrasse oder, wenn man so will, jede einzelne Parzelle, auf der ich plane. So verstehe ich Tradition. Ich verstehe sie farbig. Sehr konkret und nie abstrakt. Und schon gar nicht patriotisch. Neben dem Mischen ist die Integration wichtig – das heisst Integration des Neuen in diese Traditionen. Und dazu immer die Verfremdung – die technische, aber auch die poetische Verfremdung. Verfremdung lässt Allusionen entstehen. Ich will und muss meine Entwürfe ein bisschen unklar und poetisch machen, denn der architektonische Gegenstand muss ja sehr lange überleben – da darf ich nicht zu direkt reden. Eine klare Lektüre entsteht durch die Berufskolleg*innen natürlich so oder so. Sie denken: Aha, der Šik macht wieder ein französisches Fenster, er spielt auf Auguste Perret an.



Aber die normalen Leute, das habe ich beobachtet, wissen nicht, woher etwas kommt, wenn man es verfremdet – aber oft wissen sie es, wenn man es nicht verfremdet. So viel zur Tradition.

LI In einem Ihrer letzten Semester an der ETH Zürich haben Sie eine Aufgabe gestellt, bei der Wohnhäuser mit einer Photovoltaik-Fassade entworfen werden mussten. Das war 2017, als Photovoltaik an Fassaden noch selten ein Thema war. Anstelle von Lochfenstern und Rundbögen oder anderen Klischees traditionalistischer Architektur, welche Aussenstehende am Lehrstuhl Šik erwarteten, entstanden neuartige Fassaden aus Hightech-Material – die aber immer noch einen Hauch von Geschichte und von wohlthuender Vertrautheit verströmten. «Ganz normale Solarhäuser»² titelte 2017 die Zeitschrift *Hochparterre* und schrieb: «Die Professur mit dem konservativsten Ruf [zeigt], wie aufregend alltäglich Fotovoltaik aussehen kann.» Hier zeigt sich nun ganz konkret der wertkonservative Rebell und das nur scheinbar widersprüchliche Verhältnis von Traditionalismus und Fortschritt, das Sie auszeichnet. Können Sie etwas dazu sagen, wie sich dieses Verhältnis in Ihrer Arbeit konkretisiert und zu welchen Resultaten es führt?



Mono-Heimat. Ich aber, und das kommt natürlich aus meiner Familie, sitze immer zwischen zwei Stühlen. Das heisst: Man darf mich nicht verwechseln mit einem Schweiz-Traditionallisten. Denn für mich ist es nicht eine einzige Schweizer Heimat, sondern immer das Kleine im Grossen. Der Kreis 4 und die Langstrasse und noch kleiner, eine Ecke der Langstrasse oder, wenn man so will, jede einzelne Parzelle, auf der ich plane. So verstehe ich Tradition. Ich verstehe sie farbig. Sehr konkret und nie abstrakt. Und schon gar nicht patriotisch. Neben dem Mischen ist die Integration wichtig – das heisst Integration des Neuen in diese Traditionen. Und dazu immer die Verfeindung – die technische, aber auch die poetische Verfeindung. Verfeindung lässt Allusionen entstehen. Ich will und muss meine Entwürfe ein bisschen unklar und poetisch machen, denn der architektonische Gegenstand muss ja sehr lange überleben – da darf ich nicht zu direkt reden. Eine klare Lektüre entsteht durch die Berufskolleg*innen natürlich so oder so. Sie denken: Aha, der Šik macht wieder ein französisches Fenster, er spielt auf Auguste Perret an.

MŠ Es gehört zum Reformistischen, dass man zwischen Technik, Handwerk und Industrie vermittelt, das ist eine alte Tradition. Es geht also nicht nur um den Baumeister, sondern auch um den Innovator. Ich bin kein Pionier des Technischen, das bin ich nicht, aber ich war wahrscheinlich einer der Ersten, der versucht hat, Innovationen zu integrieren. Weil sonst jede technische Innovation in der Architektur erst mal als blosser Applikation daherkommt. Eine nicht integrierte Technik drängt sich in den Vordergrund, verdrängt Raum und Ausdruck. Ich habe an der ETH das gemacht, was ich an der ETH machen konnte – und jetzt mache ich in Prag das, was ich in Prag machen kann. An der ETH konnte ich keine Kunst in den Entwurfsprozess integrieren – aber die Fragen der Ökologie konnte ich integrieren, weil die Technik-Professuren da waren. Ich habe auch oft versucht, Kunst zu integrieren – aber niemand hat reagiert, weder die Studierenden noch die Assistenten. Dann habe ich halt das mit der Ökologie gemacht. Denn es gehört generell zu meinem Auftrag, dass ich versuche, meine Formen und alte Formen mit dem Neuen zu versöhnen. Damit die ökologische Technik nicht als ein neues, gesamtes Kleid daherkommt, dass sie aber auch nicht einfach nur auf dem Dach vorkommt – sondern sich zum Beispiel an Sims und Brüstungen zeigt. Die Ökologie einfach nur auf dem Dach zu haben, das ist nicht das richtige Verhältnis zwischen Architektur und Technik. Es muss eine integrative Gestaltung entstehen. Das ist alles. Nun in Prag, an der Kunstakademie, integrieren wir Bildhauerei, Typografie und Ähnliches. Das ist der Auftrag, den mir die reformistische Bewegung gibt. Das heisst: Ich bin nicht ein Pionier des Ökologischen, aber Pionier des Integrierens.

LI Eines der Leitthemen Ihrer Architektur und Ihres architektonischen Diskurses war immer der Begriff des Ensembles und, damit verbunden, des Mischens, also des Vermischens von Alt und Neu, von Bestand und Neubau, von Themen und Stimmungen. Warum ist das ein so wichtiges Thema für Sie, woher kommt das? Und was versprechen Sie sich für einen Gewinn für die Architektur dadurch?



MŠ Wenn man Ensemble altmodisch verstehen würde, wäre es falsch – dann wäre es der Traum von einem Genius Loci. Ich habe das Gefühl, das war der Traum der Postmoderne. Ensemble war Harmonisieren durch einen starken Ausdruck. Aber so wie ich das verstehe, ist es wiederum am besten beschrieben durch das Wort «Mischen». Ich glaube, das Ensemble ist ein Orchester mit vielen Tönen, die einigermassen zueinander passen. Bitte einigermassen. Und nicht harmonisch. Und auch nicht denkmalpflegerisch. Sondern einigermassen. Einfach niemals für sich alleine stehende Bauten planen und auch nicht die bewussten Kontraste suchen in der Art von Carlo Scarpa. Keine Zäsur zwischen Alt und Neu. Das sind alles für mich Nichtverständnisse von Ensemble. Alles andere funktioniert – schon nur ganz einfach, durch die gleiche Farbe und das gleiche Material, das ist mir egal. Inzwischen bin ich ein bisschen Ensemble-chaotisch und denke manchmal: Mit der Zeit wird sowieso fast alles durch Patina und Verwilderung ein Ensemble. Das ist der Grundgedanke der Reform: dass eine nichtaggressive Umgebung entsteht, eine gelebte, gut gelebte Umgebung. Ich habe das Gefühl, Ensemble ist eine gesellschaftliche

Vorstellung – deshalb ist sie utopisch –, die ich in der Landi-Gesellschaft, im *Landi-stil* gefunden habe. Sie entstand in der Schweiz kurz vor und während des Krieges, also zu einer Zeit, in der man um jeden Preis Verwerfungen in der Gesellschaft ausgleichen musste. Man musste alle ins Boot nehmen, es blieb nichts anderes übrig. Was denen gelungen ist, etwa am Kantons-spital von Haefeli Moser Steiger, das halte ich für nicht mehr erreichbar. Weil diese Leute wussten: Es bleibt ihnen nichts anderes übrig. So sind absolute Bombenmischungen entstanden, absolut starke Ensembles. Ich habe es in der Welt davor selten gefunden und seither auch nicht mehr. Die Architekten dieser Zeit haben auf jede Segregation verzichtet. So ein Werner Moser, der aus einer grossbürgerlichen Familie stammte, oder ein Max Ernst Haefeli, der aus einem gutbürgerlichen Architektenumfeld kam: Sie alle mussten an die Grenze, sie mussten alle Kartoffeln anpflanzen und sie haben als ehemals coole Modernisten plötzlich Gemütlichkeit entdeckt. Daraus entstand etwas Fantastisches – und in einem gewissen Sinne das Gegenteil von dem, woher sie kamen. Sie bauten Bilder, Räume und Orte als einen demokratischen Ausgleich im Krieg, sie machten diesen Mix – das hat mich immer fasziniert.



LI Es wird ja heute viel darüber geredet, wie Architektur Einfluss nehmen kann auf gesellschaftliche, soziologische Entwicklungen und wie sie zum guten Leben aller beitragen kann. In Ihrer Haltung schien mir immer ein gewisses Gegenmodell zu dieser letztlich auktorial agierenden Architektenschaft zu liegen. Am treffendsten – und für mich am prägendsten – haben Sie das einmal mit dem Satz formuliert: «Was die Oma als Rot erkennt, ist rot, und nicht, was ich als Architekt oder als Bestandteil einer Gruppe definiere.»³ Während heute alle Architekturschaffenden, die etwas auf sich halten, davon reden, dass sie «für die Menschen bauen», und sich diese Absicht im besten Fall in partizipativen Prozessen von letztlich mehr oder weniger gleichgesinnten Menschen bestätigen lässt, schien mir in diesem Satz immer eine universellere Haltung zu den Wünschen und Bedürfnissen der architektonischen Laien zum Ausdruck zu kommen – eine radikal affirmative Haltung, die zu einem architektonischen Realismus führt. Ein Beispiel dafür ist ein Dorfzentrum im Aargau, in Merenschwand, dort haben Sie zwei Wohnhäuser gebaut. Im Erdgeschoss befinden sich eine Metzgerei und der Laden der landwirtschaftlichen Genossenschaft, die auch eine Tankstelle – mit einem wunderbar nostalgischen Dach von Euch – betreibt. Der Horror des aufgeklärten Stadtmenschen – sowohl in ihrer Funktion als fossiler Energiedistributor als auch als soziologische Manifestation derjenigen, die am Sonntag eine Tiefkühlpizza einer selbstgemachten Quiche aus Biogemüse vorziehen. Eine Bushaltestelle ist ebenfalls in das Ensemble integriert und im Hof befinden sich, gänzlich unromantisch, aber

folgerichtig und komplett im Einklang mit den realen Lebenswelten der Kundschaft, die Kurzzeit-Parkplätze. Kurzum: die unverstellte Realität des schweizerischen Mittel-landes. Vermutlich wohnen in diesen Häusern Menschen, die weder an partizipativen Prozessen teilnehmen konnten oder wollten noch Interesse an gemeinschaftlich betriebenen Dachterrassen mit Hochbeeten haben. Dennoch generiert dieses Ensemble eine Art von ländlicher Öffentlichkeit, die fernab der romantisierenden Vorstellung von revitalisierten Dorfzentren, die sich Architekt*innen oft machen, funktioniert. Die Leute, die tanken, die einkaufen, die auf den Bus warten, die zu ihren Wohnungen gehen – sie treffen sich im gedeckten Durchgang, auf dem kleinen Kiesplatz, fast unmerklich gesteuert und gerahmt durch die Architektur. Befähigt Sie jene affirmative Zuneigung zu den Menschen, die sich im Satz über die Wahrnehmung von Rot äussert, speziell dazu, eine solche Bauaufgabe wahrzunehmen und ihr etwas abzutrotzen oder unterzumischen, das dem konventionellen Wohnen einen Mehrwert verleihen kann und weit über das hinausgeht, was eine reine Investorenarchitektur zu leisten vermag?



folgerichtig und komplett im Einklang mit den realen Lebenswelten der Kundschaft, die Kurzzeit-Plätze. Kurzum: die unverstellte Realität des schweizerischen Mittel-landes. Vermutlich wohnen in diesen Häusern Menschen, die weder an partizipativen Prozessen teilnehmen konnten oder wollten noch Interesse an gemeinschaftlich betriebenen Dachterrassen mit Hochbeeten haben. Dennoch generiert dieses Ensemble eine Art von ländlicher Öfentlichkeit, die fernab der romantisierenden Vorstellung von revitalisierenden Dörfern, die sich Architekt*innen oft machen, funktioniert. Die Leute, die tanken, die einkaufen, die auf den Bus warten, die zu ihren Wohnungen gehen – sie treffen sich im gedeckten Durchgang, auf dem kleinen Kiesplatz, fast unmerklich gesteuert und gerahmt durch die Architektur. Befähigt sie jene affektive Zuneigung zu den Menschen, die sich im Satz über die Wahrnehmung von Rot äussert, speziell dazu, eine solche Bauaufgabe wahrzunehmen und ihr etwas abzutrotzen oder unterzumischen, das dem konventionellen Wohnen einen Mehrwert verleihen kann und weit über das hinausgeht, was eine reine Investorenarchitektur zu leisten vermag?



MŠ « Was auch zur Reform gehört, ist, dass man die Partizipation, die Beteiligung von den Menschen an dem Gebauten, nicht einfach erreicht durch die Frage: «Was wünschen sie, wie würden sie das gerne machen?» – sondern indem man empathisch vorgeht und indem man versucht, die Segregation in der Gesellschaft zu überwinden, dass man sich dem verpflichtet fühlt. Das Ziel ist, dass die Leute der-einst durch meine Bilder partizipieren können. In Merenschwand war, zum Beispiel, im Verhältnis zur umliegenden Bebauung, ein gigantisches Volumen gefordert. Meine Konkurrenten im Wettbewerb haben auch entsprechend reagiert und gigantische Volumen im Dorf vorgeschlagen. Ich habe anders reagiert, verkleinert und gegliedert. Dass man das gliedert, dass man das leicht verschleiert, dass es so aussieht, als wäre es schon immer da ... Das tue ich, glaube ich, damit die Bewohnerschaft des Dorfes und ihre Welt beteiligt ist an dem Neuen. Das behaupte ich als meine Utopie: dass ich Dinge gebrauche, Formen und Farben, die den anderen Leuten gehören und zu ihrer Tradition gehören und dem Ort, an dem sie leben. Ich ahme aber nicht nach, nicht bis ins Detail – da gibt es ja sehr schöne Häuser in dem Dorf, mit Schnitzereien und so weiter. So weit bin ich nicht und ich weiss nicht, ob ich je so weit komme. Aber in der Kubatur arbeite ich integrativ, sodass kleine Orte entstehen, so wie Sie es beschrieben haben. Ob man es genau tüpft, das ist eine andere Sache. Ob die Verfremdung also richtig ist oder ob man sich mehr erlauben kann, darüber kann man ja nicht streiten. Das ist eine poetische Frage. Die Hauptsache aber ist: Man geht mit der Absicht an die Arbeit, dass die Leute partizipieren können – indem man ihre Traditionen berücksichtigt und ihre Orte. Das ist alles.

die am Sonntag
einer selbstgemachten Quelle aus
Blöckchen vorschieben. Eine Bushal-
testelle ist ebenfalls in das Ensemble
integriert und im Hof befinden
sich, gänzlich unromantisch, aber





LI Machen wir das mit schnellen und dadurch unverstellt ehrlichen Antworten auf kurze Fragen konkret, um all jene Leser*innen abzuholen, welche diese Publikation eigentlich nur überfliegen, um sich die Bilder anzusehen: Welches nicht umgesetzte Projekt aus Ihrer entwerferischen Praxis würden Sie am liebsten realisiert sehen?

MŠ Einer, der zu Architektur kommt wie ich – via Wettbewerbe, der keine Direkt-aufträge hat –, der gewöhnt sich daran, nur noch dies zu sehen: gewonnen – verloren. Alles ist Wettbewerb und gewonnen ist gewonnen. Was in der Schublade bleibt, ist im Mülleimer. Das ist dann vielleicht für meine Monografie, für meine Kinder, für irgendwelche Forschungsfritzen – aber ich selber habe verloren. Sie haben mir zum Beispiel das Wettbewerbsprojekt am Bodensee einfach kaputt gemacht. Das ist jetzt in der Schublade und ich finde es sogar blöd.⁴



LI Gibt es ein nicht umgesetztes Projekt, bei dem Sie im Nachhinein froh sind, dass es nicht realisiert wurde?

MŠ Angefangen hatte ich als ikonischer Architekt und nicht als kontextueller. Ich habe am Anfang, glaube ich, faszinierende Entwürfe gemacht, aus dem Standpunkt der anderen betrachtet. Es ging durch die internationale Fachpresse und hat mich bekannt gemacht. Das waren ikonische Projekte, etwas für die Pariser Oper oder für die Börse mit Marcel Meili und Axel Fickert. Doch das muss eine andere Person gewesen sein – und da bin ich froh, dass das nicht realisiert wurde. Weil da sind Sie sofort in einer anderen Welt. Sie sind in einer global-ikonischen Welt – und da bleiben Sie sitzen.

LI Welcher Innenraum aus Ihrem Werk ist Ihnen am liebsten?

MŠ Ich finde jene Innenräume am besten, wo viel Raum gemacht wurde. Das heisst: Ich finde nicht die schönsten Räume, bei denen ich auf der Tabula rasa arbeiten durfte, am besten. Also zum Beispiel nicht die Treppenhäuser bei der Siedlung *Mehr als Wohnen*, sondern den Umbau für die Kirche Horgen, weil sie am meisten eigene Kraft hatte. Der Innenraum der Kirche Horgen ist so stark, dass ich alte Figuren brauchen «muss», weil dort das Alte sehr stark ist und ich dann einen starken Gegner habe.



LI – Wenn Sie einen Auf-
trag frei wählen könnten:
Welche Bauaufgabe
würden Sie am liebsten
noch angehen?

MŠ Die Aufgabe, die – wenn ich sie denn gebaut hätte –
am meisten zeigt, was ich wirklich will, wäre vermutlich
das *House of One* gewesen – ein Sakralbau, in dem ich
jüdische, christliche und muslimische Sakralräume ver-
binden müsste. Und wo ich das Zusammenprallen von
zwei, drei Volumen inszenieren wollte, so wie ich das im
jüdischen Viertel in Toledo gefunden habe – an einem
Ort, an dem die alle drei aneinanderkleben.



LI Welches Projekt halten Sie für Ihre grösste Leistung?

MŠ Das sind die, glaube ich, bei welchen ich sehr viel mit der alten Substanz habe arbeiten müssen. Ich habe es damals und dann noch jahrelang nicht so gesehen. Aber ich muss zugeben, aus Zufall waren meine ersten zwei Aufgaben – das Kongresszentrum in Morges und das kirchliche Zentrum in Egg – solche, bei denen wir sehr viel vom Alten erhalten mussten oder konnten und viel aufstocken, erweitern oder sanft umbauen mussten. Ich habe das damals ja gemacht, ohne dass ich das methodisch vorher vorbereitet hatte – und das ist dort, wo ich heute mehr oder weniger wieder stehe.

LI Warum sind Sie Architekt geworden?

MŠ Ex negativo. Ich bin aufgewachsen in einem Umfeld der Gesellschaftswissenschaft – also Ökonomie, Politologie, Soziologie. Es war klar, dass das für mich alles gesperrt war. Naturwissenschaft, da bin ich schlecht. Blut konnte ich nicht sehen. Ich konnte malen und ich konnte gut rechnen. Es blieb also nicht viel anderes übrig.

LI Würden Sie es wieder werden wollen? Und wenn nein, was sonst?

MŠ Nichts anders – aber nur, weil ich meinen Beruf als Triade gestalten konnte: Praxis, Theorie und Unterrichten. Manchmal redet man dann vielleicht zu viel und vermutlich braucht man zu viel Zeit zum Unterrichten. Das könnte man bei mir vielleicht auch kritisieren – aber das hat mir sehr viel Spass gemacht. Es kommt meinen Neigungen und Fähigkeiten mehr entgegen, als die ganze Zeit hier am Bildschirm zu sitzen.

LI Gab es jemals eine rechte politische Deutung Ihrer architektonischen Position?

MŠ Ich habe nie Probleme gehabt mit einer rechten politischen Deutung meiner Arbeit. In der Schweiz zumindest hat mir nie jemand gesagt, ich sei Faschist. Das ist nur in Deutschland passiert, zur Zeit der Analogon. In der Schweiz haben damals alle verstanden, dass die legendäre, einheitlich schwarze Kleidung mit den schwarzen, spitzen Schuhen, diese Peinlichkeit, dass das vom Punk kommt. Die Schweizer haben sofort gewusst: Das ist nur ein blöder Möchtegern-Anarcho.

LI Was ist Ihr Lieblingshaus aus der Geschichte der Architektur?

MŠ Das Wettbewerbsprojekt aus dem Jahr 1934 von Iwan Leonidow für das Volkskommissariat für Schwerindustrie (Narkomtiaschprom) auf dem Roten Platz. Weil da hat zum ersten Mal in der Geschichte jemand etwas entworfen, hat es einer sozusagen intellektuell gebaut, was ich dann jahrelang mühsam zusammengeschustert habe. Eine Art alt-neues, collagiertes Bild vom sozialistischen Realismus und das bewusste, intellektuelle Mischen von Elementen aus Amerika, Russland und der Sowjetunion. Während der Stalin-Diktatur – und mit der Folge, dass er sein ganzes Leben nie mehr bauen wird. Dieser Entwurf gefällt mir wahnsinnig gut. Keine Ahnung, wie das gebaut gewesen wäre. Aber stellen Sie sich vor, wie der Rote Platz wäre, wenn das da wirklich stünde.

LI Die Geschichte wäre vielleicht anders verlaufen?

MŠ Ich glaube schon.



LI Welche Architekt*innen oder Strömungen der Architekturgeschichte haben Sie am meisten beeinflusst?

MŠ *Landstil* und *Tradifunkis* – ein Wort, das ich in Schweden in einem Vortrag gehört habe, es ist der Mix von Traditionalismus und Funktionalismus in Schweden.⁵ Es gibt diese zwei Bücher aus der Nachkriegszeit: *Die Schweiz baut* und *Schweden baut*. Sie sind beide sehr ähnlich gestaltet, nur das eine ist gelb, das andere rot. Man braucht eigentlich nur diese beiden Bücher, man findet alles in ihnen.

LI Welche Bauten von Kolleg*innen der letzten Jahre schätzen Sie besonders?

MŠ Am meisten haben mich die frühen Bauten von Herzog & de Meuron beeindruckt. Das *Fotostudio* (1982 in Weil am Rhein), das *Blaue Haus* (1980 in Oberwil), das *Puppenhaus* (1985 in Bottmingen) und natürlich das *Haus an der Mauer* (1988 in Basel). Die haben mich vom Rossianischen weggebracht.

LI Würden Sie in einem Ihrer Bauten wohnen wollen – und wenn ja, in welchem?

MŠ Wenn ich es Tschechisch sagen darf: Das Pferd vom Schmid hat keine Hufe. Ich habe schon zweimal probiert, für die Familie etwas zu entwerfen. Und ich bin jeweils gescheitert. Wenn ich einfach machen kann, was ich will, kann ich nicht entwerfen. Ich habe mich früher über meine Eltern geärgert, dass sie ihr Haus nicht von mir haben bauen lassen – da bin ich unterdessen sehr dankbar dafür.



LI Was ist die schönste Seite an unserem Beruf?

MŠ Auch hier eine Triade: Venustas, Firmitas, Utilitas. Ich habe irgendwann entdeckt, dass ich die Firmitas liebe. Ich bin eigentlich ein kleiner Bürokrat, ich habe wahnsinnig gerne Abrechnungen und ich habe es wahnsinnig gerne, wenn ich etwas mit dem Ingenieur bespreche. Und wenn ich dann Venustas, meine Stimmungen und Räume, mixen muss mit der Firmitas, oder sagen wir mit Bauphysik oder mit Produkten, die der Markt hergibt – das macht mir wahnsinnig Spass. Das Schöne an unserem Beruf ist, dass wir weder Künstler noch Techniker noch praktische Menschen sind. Wir sind Entwerfer und Entwerfen ist das Vereinheitlichen von diesen drei Tugenden.

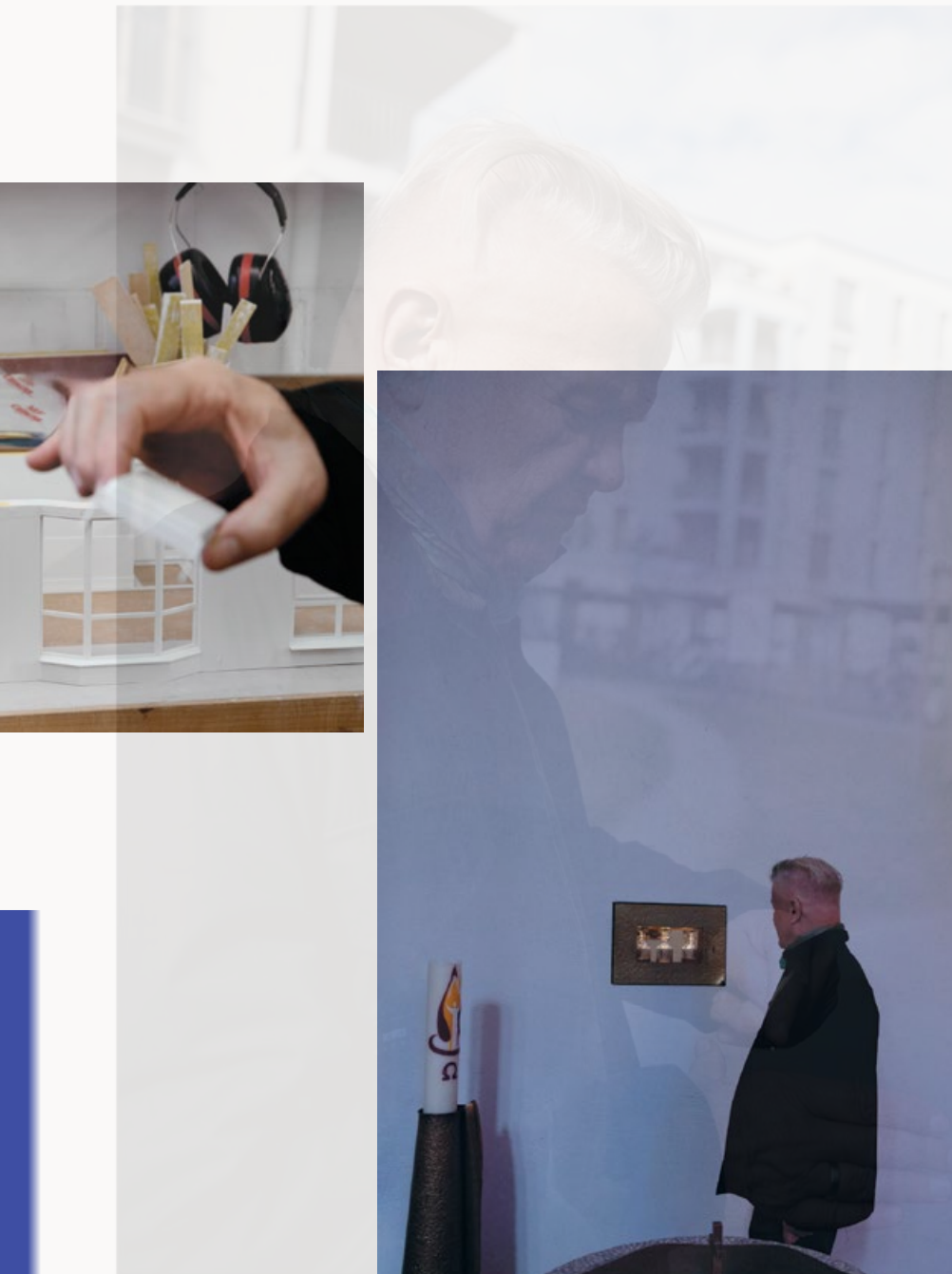
LI Und was die Schlimmste?

MŠ Das Schlimmste in der Schweiz ist unser Hang zur Perfektion und zum Luxus. Ich habe das Gefühl, was auch immer wir erschaffen – das nächste Mal reicht uns das nicht mehr und wir müssen einen Schritt weiter gehen.

LI Welche Semesteraufgabe der vermutlich rund hundert Semesteraufgaben, die Sie in Ihrem Leben gestellt haben, war die beste?

MŠ Wir hatten am Anfang oft Aufgaben, bei denen man Tabula rasa machen konnte. Das verleitete zu ikonischen Projekten mit einem nur losen Bezug zum Kontext. Die besten waren dann die, die einen starken Kontext hatten, die keine Solitäre erlaubt haben.





LI Welche Eigenschaft halten Sie für angehende Architekt*innen als die wichtigste: Talent, Wissen oder Beharrlichkeit?

MŠ Gut, das ist jetzt eine Frage wie aus einer Boulevardzeitschrift. Es gibt so etwas wie die einfachste, knappste Lösung – die *solution élégante*. Das kann man nicht mit Worten wie Wissen, Beharrlichkeit, Talent erklären. Sie müssen all das haben, aber die *solution élégante* gelingt ihnen halt doch nur ein von zwanzig Mal, also dass man so «juste» an die Lösung herankommt. Es ist die *solution élégante*, die für mich die grösste Eigenschaft ist. Und deshalb ist für mich auch Corbusier immer noch, obwohl er mir in allen Punkten eigentlich widerspricht, einer der Grössten. Bei ihm gefallen mir sogar manchmal die Solitäre.

LI Was war die grösste Belastung in Ihrer Zeit als Professor an der ETH? Ich erinnere mich, dass Ihnen die Abendessen mit den Kolleg*innen immer sehr zuwider waren.

MŠ Nein, nein, es gab da nur eine Sache. Der Lohn war ja sehr gut, die Studierenden waren sehr gut und die Professor*innen, die waren nicht so schlimm. Aber das Gebäude und der Ort! Auf dem Campus ist man von der Gesellschaft abgeschnitten, man ist nur unter Idioten. Es war eine furchtbare Inzucht. In dreissig Jahren an der ETH hat mich nicht einmal ein normaler Mensch besucht. Jetzt in Prag ist es das Gegenteil, ich bin in einer Minute unter normalen Leuten. Und ständig kommt jemand und will Bier trinken gehen.

LI Sie hatten zu Ihrer analogen Zeit ja strenge Regeln für das Zeichenatelier erlassen: keine Musik, kein Essen und so weiter. Bedauern Sie es, dass das heute nicht mehr möglich ist?

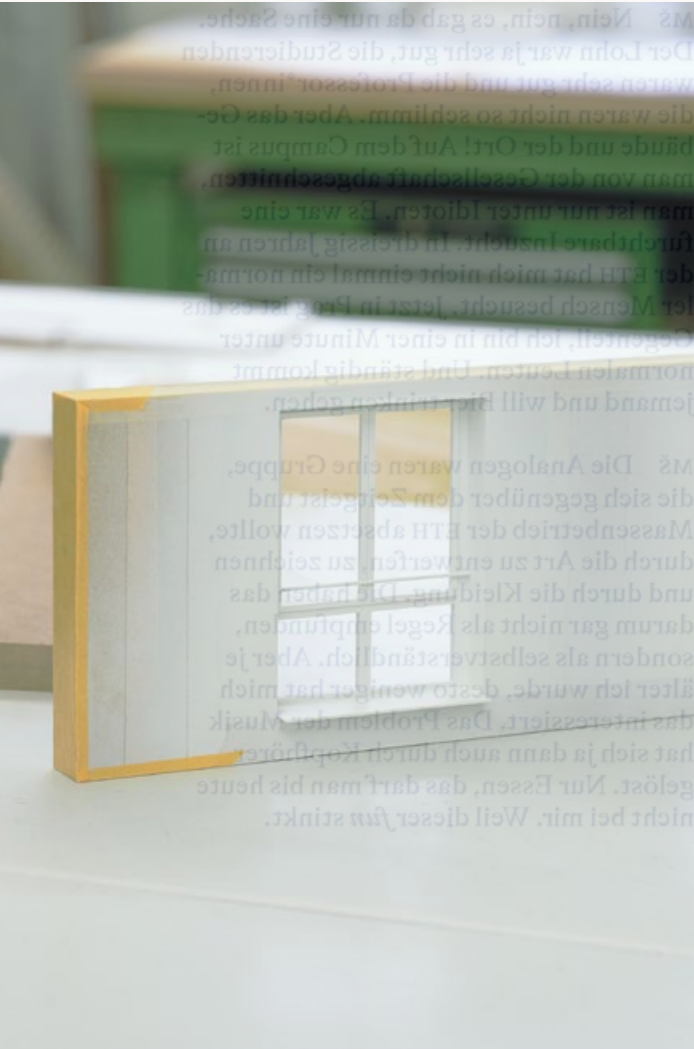
MŠ Die Analogen waren eine Gruppe, die sich gegenüber dem Zeitgeist und Massenbetrieb der ETH absetzen wollte, durch die Art zu entwerfen, zu zeichnen und durch die Kleidung. Die haben das darum gar nicht als Regel empfunden, sondern als selbstverständlich. Aber je älter ich wurde, desto weniger hat mich das interessiert. Das Problem der Musik hat sich ja dann auch durch Kopfhörer gelöst. Nur Essen, das darf man bis heute nicht bei mir. Weil dieser *fun* stinkt.

LI Als Sie den Schweizer MŠ Nein. Nichts. Da bin ich ein Alt-Punk Pavillon an der Biennale geblieben. Mein Vater hat sein Leben lang in Venedig gestaltet haben, bedauert, dass er in die Politik gegangen hat Alain Berset an der ist. Er hat mich beschworen, nie politisch Eröffnung gesprochen. tätig zu werden, und hat mir eine Verach-
Erinnern Sie sich an etwas tung für die Politik mitgegeben. Darum
aus seiner Rede? hab ich in der Schule schon nicht richtig

zugehört und ich höre bis heute nie richtig zu, wenn es nach Obrigkeit riecht.

LI Das ist ja gar kein Roboter auf Ihrem Pulli – ist das ein Totenkopf?

MŠ Ja, so etwas.



- 1 Hochparterre, Heft Nr. 5/1992
- 2 Hochparterre, Heft Nr. 30/2017
- 3 «Analoge Architektur» – Venturi europäisiert? Ein Gespräch mit Fabio Reinhardt und Miroslav Šik, in: Werk, Bauen+Wohnen, Heft Nr. 5/1988
- 4 Šik spielt auf einen Wettbewerb an, an dem wir beide beteiligt waren und den ich gewinnen konnte.
- 5 Ein selten gebrauchter Begriff. Die einzelnen Begriffe *Tradis* (für Traditionalisten) und *Funkis* (Funktionalisten) waren in den 1930er Jahren in Schweden verbreitet. Die Zusammensetzung scheint als Titel eines Wettbewerbsbeitrags von Asplund zum ersten Mal aufgetaucht und später hin und wieder in Vorträgen oder einigen wenigen Texten verwendet worden zu sein. Häufiger verwendet für die Stilrichtung sind die Begriffe *Swedish Modern* oder *Swedish Grace*.



Miroslav Šik wurde im März 1953 als Sohn des Reformökonomen Ota Šik und der Frauenrechtlerin Lilli Šik-Grünfeld geboren. Die von Ota Šik entwickelte und als stellvertretender Ministerpräsident umgesetzte Wirtschaftsreform (*Der dritte Weg*) sollte zwischen Kapitalismus und Kommunismus vermitteln und trug massgeblich zur Entstehung des Prager Frühling bei. Nach der sowjetischen Intervention emigrierte die Familie 1968 über Belgrad nach Basel. Šik absolvierte in Basel das Gymnasium und studierte anschliessend von 1972 bis 1979 Architektur an der ETH in Zürich, unter anderem bei Aldo Rossi, Mario Campi und Dolf Schnebli. Anschliessend forschte er von 1980 bis 1983 am Institut gta der ETH, bevor er 1983 bis 1991 Oberassistent an der Assistenzprofessur von Fabio Reinhart wurde. In dieser Zeit prägte er die architektonische Strömung *Analoge Architektur*. Von 1990 bis 1993 hatte Šik einen Lehrauftrag an der Prager Technischen Hochschule, 1993 und 1997 folgten kurze Gastprofessuren an der EPF in Lausanne. Von 1999 bis 2018 war Šik ordentlicher Professor an der ETH in Zürich. Seit 2018 leitet er die Architekturschule an der Akademie AVU (Academy of Fine Arts) in Prag. 1987 gründete er sein eigenes Architekturbüro. Erste wichtige Bauten entstehen seit den 1990er Jahren. Das Büro wird seit 2016 in Partnerschaft mit Daniela Frei und Marc Mayor weitergeführt. Zu den wichtigsten Bauten und Projekten zählen das katholische Zentrum in Egg, das Kongresszentrum in Morges, das *Musikerwohnhaus* in Zürich, die drei genossenschaftlichen Wohnbauten *Mehr als Wohnen* in Zürich, weitere Wohnbauten in Winterthur, verschiedene Kirchenumbauten sowie die genossenschaftliche Wohnsiedlung *Frobburg* in Zürich. 1985 erhält Šik das Schweizer und Zürcher Bürgerrecht. Šik ist mit Kateřina Šik verheiratet, hat mit ihr den Sohn Jan und lebt seit den 1990er Jahren zwischen Patchwork-Familie in Prag und Büro in Zürich.

Lukas Imhof wurde 1974 geboren, absolvierte in Romanshorn das Gymnasium und studierte von 1994 bis 2001 Architektur an der ETH Zürich, unter anderem bei Flora Ruchat-Roncati, Mario Campi und Miroslav Šik. Anschliessend war Imhof drei Jahre im Architekturbüro von Miroslav Šik tätig. Von 2004 bis 2012 arbeitete Imhof am Lehrstuhl von Miroslav Šik an der ETH Zürich als Assistent. 2013 erfolgte die Publikation *Mid-comfort*. Von 2014 bis 2024 war Imhof Dozent an der Hochschule Luzern. Seit 2024 ist er ordentlicher Professor für Entwerfen und Konstruieren an der TU Graz. 2004 erfolgte die Gründung des eigenen Architekturbüros in Zürich, das bis 2012 mit Daniel Nyffeler, danach allein geführt wird. Seit 2025 wird es in Partnerschaft mit Jean-Brice de Bary geleitet. Zu seinen wichtigsten Bauten und Projekten gehören die Bauten für die Einrichtung für betreute Menschen *Ekkhartof*, Bauten für die Kläranlage Altenrhein, Schulhausumbauten für die Stadt Zürich, verschiedene Bildungsbauten im Thurgau, die Wohnüberbauung *Sandgrube* und die Betriebserweiterung der Appenzeller Alpenbitter AG in Appenzell sowie das kirchliche Zentrum *Stefansviertel* in Zürich.

11 Hochbauten, Heft Nr. 5/1999
2 Hochbauten, Heft Nr. 30/2017
3 «Analoge Architektur» – Versuch
europäischer Einiges mit
Fabio Reinhart und Miroslav
Šik, im: Werk, Baum + Wohnen,
Heft Nr. 5/1988
4 Šik spielt auf einen Wettbewerb
an, an dem wir beide beteiligt
waren und den ich gewinnen
konnte.
5 Ein selten gebräuchter Begriff.
Die einzelnen Begriffe (Tradition
(für Traditionallisten) und
Funktionalisten) waren
in den 1980er Jahren in Schwe-
den verbreitet. Die Zusammen-
setzung scheint als Titel eines
Wettbewerbsergebnisses von
Asplund zum ersten Mal auf-
getaucht und später hin und
wieder in Vorträgen oder ein-
zelnen Texten verwendet
worden zu sein. Häufiger ver-
wendet für die Stilrichtung
sind die Begriffe *Swedish
Modern* oder *Swedish Grace*.

TRADUCTIONS FRANÇAISES

Felix Lehner
en conversation avec Ursula Badrutt
Le privilège d'être complice
147

Pamela Rosenkranz
en conversation avec Bice Curiger
L'humain du futur sera nu
155

Miroslav Šik
en conversation avec Lukas Imhof
Pour moi, la tradition est colorée
161

La neige de novembre a surpris tout le monde, paralysant le trafic. Je décide par conséquent de me rendre au Sittertal à pied. Cette façon certes résolue, mais lente et non planifiée, de rejoindre par des escaliers et des lacets la zone qu'embrasse la Sitter sous l'imposant Fürstenlandbrücke me semble une bonne manière de me préparer à cet entretien avec le fondateur de la Kunstgiesserei St. Gallen, la fonderie d'art de Saint-Gall, qui est aussi l'un des initiateurs de la Fondation Sitterwerk. Arrivée en bas, je suis accueillie par les bêlements de moutons serrés les uns contre les autres à l'entrée de l'étable, suivis par une collaboratrice de longue date de la fonderie. Elle porte contre sa poitrine une souris dans un piège de plexiglas pour la libérer de l'autre côté de la rivière. L'affairement au sein de ce complexe bucolique augmente quelque peu lorsque je me rapproche du conglomerat de bâtiments datant pour la plupart du début du XX^e siècle, quand il y avait là une teinturerie. C'est ici que Felix Lehner, il y a un peu plus de trente ans, a installé sa fonderie d'art presque aussitôt après que la teinturerie eut fermé ses portes et que la zone se fut prêtée à de nouvelles utilisations. Aujourd'hui, cet endroit en périphérie de Saint-Gall est un centre international dévolu aux connaissances en matière de production d'art, où des artistes du monde entier vont et viennent et discutent, développent et concrétisent leurs idées au fil d'échanges avec des spécialistes de divers domaines.

Devant la cuisine, d'où je guette l'arrivée de Felix Lehner, se dresse sur le comptoir une montagne de choux-fleurs prêts pour le repas de midi que tous prennent ensemble comme une grande famille dans le réfectoire du complexe. Des personnes passent d'un bâtiment à l'autre, se saluant cordialement. L'ambiance est détendue et néanmoins concentrée. Felix rentre tout juste d'une visite de la filiale de la fonderie à Shanghai et de discussions autour de projets à Bangkok. Il propose que nous menions l'entretien chez lui. Avec sa femme, l'artiste Katalin Deér, il habite sur le toit de l'ancienne chaufferie, avec vue sur les collines environnantes et les ponts de béton et de pierre, remarquables ouvrages d'art apparus surtout avec l'essor de l'industrie textile en Suisse orientale. Que la maison du créateur de l'entreprise se trouve à l'emplacement même de celle-ci rappelle la culture du *Gründerzeit*, quand les fondateurs de grandes sociétés faisaient construire leurs villas sur le même site que leurs fabriques. Mais ici l'attitude est différente. La situation du logement fait davantage penser à un bivouac qu'à une villa et témoigne, à l'image des containers transformés dans l'esprit de l'économie circulaire, du respect des humains dans une gestion des matériaux considérée comme prestation culturelle.

UB Comment est-ce pour toi d'être à la maison sur les lieux même de l'entreprise ? Travail et vie privée se trouvent ainsi étroitement imbriqués ...

FL C'est magnifique d'être si proche et, comme maintenant précisément, de pouvoir prendre de la distance rien qu'en faisant quelques pas : en traversant d'abord le Kesselhaus, l'ancienne chaufferie, avec les œuvres de Hans Josephsohn, et les dépôts avec l'ensemble du legs de son atelier zurichois, puis en gravissant l'escalier en colimaçon dans l'ancien château d'eau, pour arriver chez soi par le toit. Auparavant, nous habitions dans l'annexe de la chaufferie, pour ainsi dire dans l'extension de la cage d'escalier, en plein espace d'exposition. Mais nous avions urgemment besoin d'un plus grand lieu d'exposition et d'entreposage pour les sculptures de Josephsohn, en raison aussi des coulages que nous pouvions faire pour lui. Il était souvent ici pour travailler. Nous étions donc aux aguets et nous avons

découvert par hasard dans le magazine *Tierwelt* une annonce disant qu'un container était à céder. Renseignements pris, il s'agissait d'un ancien pavillon culinaire du bureau d'architectes Gigon/Guyer. L'affaire était décidée. Avec le concours de nos architectes Lukas Furrer et Christoph Flury, avec qui nous collaborons depuis vingt-cinq ans, nous avons conçu ce type d'habitation qui nous convient depuis quinze ans. Ce n'est là qu'un exemple parmi bien d'autres de la façon dont les bâtiments et les espaces acquièrent ici des qualités de sculpture, se modifient et se développent. Les places de travail doivent être belles, les bâtiments avoir de la dignité.

UB Cette manière d'arriver par des voies non conventionnelles à des solutions durables lorsque des problèmes se posent me paraît fondamentale pour ta façon d'agir et de penser, tant pour des questions architecturales que pour la matérialisation d'une œuvre d'art.

FL Il est fréquent en effet que des circonstances compliquées ou des situations d'urgence débouchent sur des solutions insoupçonnées. Je considère que notre mission est de donner à l'artiste tout l'espace nécessaire pour développer sa perspective, pour penser et ébaucher son projet, afin de permettre l'apparition de quelque chose dont on ne sait pas encore clairement ce que c'est, ni si ce sera réalisable. Nous tentons beaucoup de choses pour permettre une réalisation, mais aussi pour ne pas paniquer si cela rate ou change. Nous en étions justement à ce stade avec Precious Okoyomon, avec qui nous avons déjà collaboré ces dernières années à Madrid et à la Fondation Beyeler, à Bâle. Maintenant, il est question d'une œuvre pour son exposition au Kunsthhaus de Bregenz qui ouvre en janvier 2025. Le projet envisagé a failli échouer par manque de fonds et de temps. Il a donc fallu trouver à la dernière minute un nouveau moyen d'y arriver. La situation de départ ne doit pas toujours être parfaite pour faire exister des travaux artistiques impressionnants. Notre longue collaboration avec Urs Fischer en constitue un bon exemple. Ensemble, nous avons élaboré des solutions pour réaliser ses idées et ses esquisses. Il a le don d'imaginer sans cesse du nouveau à partir de l'existant. Il ne s'agit pas juste d'exécuter un mandat, mais de conférer au matériau pertinence et magie. Comme autres exemples de cette manière de collaborer étroitement, je citerais notre travail avec Nicole Eisenmann, Pierre Huyghe, Katharina Grosse ou encore Douglas Gordon. Ces jours-ci, Thomas Houseago est justement en train d'élaborer quantité d'œuvres très diverses, et nous lui proposons des interventions créatives dans le processus de moulage. Il découvre, comme en transe, de nouvelles possibilités, et il travaille ici jour et nuit.

UB Où trouves-tu cette certitude que les difficultés et les obstacles débouchent sur de bonnes solutions ? Serait-ce lié à tes origines ?

FL Me heurter à des limites et y puiser de la force pour développer des idées d'un autre genre est une constante depuis mon enfance. Les expériences faites pour gérer des situations apparemment sans issue – provoquées par exemple par des normes et des contraintes sociales – m'ont montré le chemin. Aujourd'hui, je fais partie d'une grande équipe. Beaucoup de choses ne dépendent pas de moi seul, il faut le voir comme un tout. C'est apaisant. Mais le terrain que nous cultivons, sur lequel nous sommes déjà arrivés à beaucoup de choses et où nous voyons une infinité de possibilités et de solutions, reste peu sûr et peu clair. Cela me correspond bien ; je me sens vivant, ici. Je reçois toujours beaucoup d'énergie en retour.

UB Peux-tu être un peu plus précis sur ce qui est peu sûr et peu clair ?

FL Il s'agit de l'élaboration et de la réalisation

d'œuvres d'art. Nous offrons le cadre, qui englobe beaucoup plus que la seule infrastructure. La matérialité physique se combine avec le savoir théorique, le travail artisanal dur et salissant rencontre le combat intellectuel. Entre les deux se déploie un climat qui permet l'ouverture et l'apparition de l'imprévisible, de l'insoupçonné. Être si proche du surgissement de l'art, participer à la conception, mettre la main à la pâte, cet échange étroit avec les artistes me touche et m'enthousiasme.

UB Tu as développé cet endroit et cet esprit sans base matérielle, pratiquement sans argent. Comment cela s'est-il passé ?

FL Pour moi, la possibilité d'une affirmation matérielle a toujours été importante afin de vaincre les résistances et ne pas être le jouet de forces extérieures. Beaucoup de choses ont grandi sur la base de rêves, de souhaits, d'images mentales. J'ai agi sans assurances, parfois sans légitimation. Les rêves peuvent devenir réalité par le pouvoir de l'imagination.

UB Comme exemple de manifestation matérielle en vue de réaliser l'impossible, je pense à ta manière d'agir en 1982, quand on a su que l'usine Saurer à Arbon fermait. Tu as emprunté 2000 francs à des amis, tu as rempli deux camions de machines et d'accessoires de fonderie et tu as déposé tout cela dans un entrepôt, pour plus tard. Tu étais alors engagé comme auxiliaire dans une petite fonderie d'art, ton job de rêve à l'époque. Mais tes employeurs ont ressenti cette façon de faire comme une trahison et t'ont licencié.

FL Il m'est fréquemment arrivé de rendre manifeste quelque chose d'apparemment irréalisable et pas dans l'air du temps juste en le faisant, à partir d'une idée utopique. Par exemple, mettre sur pied à 22 ans une fonderie d'art sans disposer de la moindre légitimation. J'ai aussi toujours senti en moi une énergie qui poussait d'autres personnes à me rejoindre, à me soutenir, à penser plus grand et plus loin. Dans mon enfance déjà, j'ai fait l'expérience du fait que des portes s'ouvrent entre le rêve et l'action. Pour moi, la limitation n'a jamais été seulement démotivante. Au contraire.

UB Mais il y a aussi eu des temps difficiles, une grande souffrance, la solitude.

FL En tant que dyslexique et mauvais élève, j'éprouvais le fort besoin d'être bon dans un domaine, de faire quelque chose qui procure de la joie à moi et aux autres. J'ai souffert à l'école et à la maison, parce que je ne répondais pas aux attentes courantes. Même si mon enfance et mon adolescence ont aussi été fantastiques et inspirantes, avec une conscience culturelle et un riche entourage social chez mes parents. Mais il y avait également de grands abîmes, dus en particulier à cette rectitude bourgeoise, voire petite-bourgeoise, à la double morale catholique et à la réalité de la vie, patriarcale, autoritaire et brutale. Cela avait pour moi, dans mon enfance,

quelque chose de destructeur et de difficile à situer, car je n'avais aucun critère pour le faire et c'était pour moi le seul monde qui existait. Dans cette situation, je devais me protéger, réarranger le monde à ma façon, me débrouiller tout seul, trouver d'autres voies au lieu de répondre aux attentes.

UB À quoi ressemblait cet autre monde, par quels chemins l'as-tu trouvé ?

FL Enfant déjà, je passais beaucoup de temps sur les chantiers, je traînais là et regardais. À la maison, avec mon frère et ma sœur, nous avions une sorte d'espace autonome, la « chambre-jardin », où nous jouissions d'une liberté d'action presque sans limites, que ce soit pour élever des souris, des grenouilles et des écureuils, construire des bombes au carburé et des fusées ou démonter trois machines hors d'usage pour en bricoler une qui fonctionne. Je traînais du matériel depuis les casses et les décharges, démontais tout, développais l'art de réparer hérité de mon père, qui était doué de ses mains, apprenant ainsi comment les choses fonctionnent. Cela m'a donné une idée du potentiel de la créativité humaine, du miracle de l'existence. Le savoir acquis sur les machines et les appareils m'a aussi apporté la reconnaissance et le sentiment d'être utile à quelque chose. La « chambre-jardin » était l'espace de mes secrets et de mes découvertes. C'est là que j'ai produit, encore pendant mes années d'école primaire, mes premiers moulages : des pièces de cinq francs coulées dans des moules en plâtre après un certain temps passé à faire des essais avec un alliage de plomb et de zinc. C'était un gros travail et j'y ai pris un plaisir incroyable.

UB Comment et quand l'art s'y est-il ajouté, et quelles en ont été les conséquences ? À Saint-Gall, à l'époque, le Kunstmuseum était fermé.

FL Avec l'entrée de l'art dans ma vie, un autre monde s'est ouvert. C'est un enseignant de l'école secondaire qui nous a transmis l'amour de l'art et de la littérature. J'ai eu cette chance incroyable d'avoir comme prof Alois Hengartner, qui enseignait les langues et le dessin. J'avais déjà entendu parler de lui, quand j'étais encore en primaire, par mon père et ce qu'il nous racontait à midi à propos de la salle des maîtres – il enseignait dans la même école catholique que lui –, et aussi de Niklaus Meienberg et de ses *Reportages en Suisse*, qu'on pouvait lire depuis 1972 dans le *Tages-Anzeiger* avant qu'ils sortent sous forme de livre en 1975. Ses textes en irritaient plus d'un. Notamment mon père. Mais pas Alois Hengartner, qui défendait ce « salisseur de nid », comme on dit en allemand, ce « cracheur dans la soupe » de Meienberg, et l'estimait d'un point de vue tant littéraire que politique. À ce moment-là, je me suis rendu compte qu'il y avait plusieurs manières de voir le monde, et différentes façons d'estimer ce

qui est juste et ce qui est faux. Hengartner nous lisait entre autres, à nous qui avions treize ans, des textes dadaïstes tirés d'*An Anna Blume* de Kurt Schwitters ou de la *Wolkenpumpe* de Hans Arp. Je me suis procuré d'autres livres de ce type à la librairie. Hengartner emmenait régulièrement notre horde de garçons en pleine puberté visiter des expositions. Il s'y connaissait en art contemporain, il écrivait aussi des comptes rendus. Tout près de l'école, il y avait la Galerie Erker et la Galerie Wilma Lock. Chez Wilma, Roman Signer exposait déjà régulièrement depuis 1973, et aussi Bernard Tagwerker, Markus Raetz, Franz Erhard Walther et Imi Knoebel. Ou encore, en 1977, Anne Marie Jehle, dont je devais sans cesse retourner voir les *Eisbecher auf Serviertablett* (Coupes de glace sur un plateau), avec ces pénis émergeant de la mousse de plâtre. Là, j'ai aussi pu rencontrer les artistes eux-mêmes. C'étaient de magnifiques moments de bonheur. Je me suis rendu compte que l'art peut déclencher une relation avec le monde sans que je le comprenne, rien qu'en le contemplant, par sa présence. J'aimais ce qu'il y avait là de secret. Cela m'enrichissait et me renforçait.

UB Erker était davantage qu'une galerie. Fondée en 1958, c'était aussi un lieu de production : elle comprenait une maison d'édition et, à partir de 1963, un atelier d'imprimerie. Des artistes et des écrivains actifs sur la scène internationale, comme Eduardo Chillida, Hans Hartung, Eugène Ionesco, Asger Jorn et Günther Uecker, y produisaient directement leurs œuvres. Erker incarne l'entrée de la ville de Saint-Gall dans une conception cosmopolite de la culture dans la modernité de l'après-guerre. Quelle a été pour ta vision l'importance de cette interaction entre art, livre et artisanat ?

FL Erker a clairement été pour moi un exemple. J'étais très attiré, mais timide, et je n'avais pas de mots pour exprimer ce que je ressentais à contempler l'art. J'y allais chaque semaine, je regardais les expositions plusieurs fois. Mon intérêt et mon émotion profonde ont été remarqués, on me donnait chaque fois les exemplaires de consultation usagés des catalogues et je pouvais emporter les affiches des expositions, par exemple celle d'Henri Michaux, toutes de véritables lithographies. Une autre découverte importante a été la librairie de livres anciens Lühinger. Je consultais les livres et m'étonnais de la réunion de tous ces domaines du savoir. C'est ainsi que je suis tombé par hasard sur le livre *Die Kunstgiesserei*, la fonderie d'art, à la fois traité sur l'histoire artistique et culturelle du métal coulé depuis cinq mille ans et introduction à la métallurgie et aux diverses techniques de coulage, illustré de magnifiques photos en héliogravure. Cette découverte a été un moment-clé, une véritable fulgurance. Dès cet instant, j'ai su ce que je voulais faire de ma vie et comment l'habileté artisanale, le plaisir procuré par les

machines, mais aussi l'intérêt pour l'art, la sensation du magique, la fascination de l'inexplicable pouvaient ne faire plus qu'un : je devais devenir fondateur d'art !

UB Cela semble parfaitement logique et réalisable, mais les choses ne se sont pas déroulées de manière aussi linéaire. Comment se fait-il que tu sois devenu libraire ?

FL L'apprentissage de libraire a été une solution de fortune, une issue de secours, mais bonne et essentielle. Bien sûr, j'avais réussi à trouver une place de stage à Bischofszell, à la fonderie d'art Zollinger, et j'ai pu travailler là-bas en 1975 pendant deux semaines, comme auxiliaire pour le moulage et le coulage. Mais, pour la formation, ils m'ont envoyé dans une fonderie industrielle. Je n'en ai pas voulu et j'ai donc opté pour un apprentissage de libraire, contre la volonté de mon père. Pour lui, c'était un métier de femme. Comme j'étais encore trop jeune pour la formation, mes parents m'ont envoyé à Neuchâtel, dans un internat catholique. J'ai sombré dans une sorte de dépression juvénile. Je lisais la littérature expressionniste mélancolique de Carl Einstein, Georg Trakl, Gottfried Benn, les poèmes de Paul Celan, les derniers essais de Jean Améry, les *Mémoires d'un révolutionnaire* de Pierre Kropotkine. Et j'ai décidé de partir pour l'Amérique du Sud et de ne plus revenir. Comme capital de départ, j'ai pris en cachette mon vreneli en or dans le coffre de mon père et pour commencer, à l'automne 1977, je suis allé à Paris. J'avais seize ans et c'était une période difficile, noire. J'ai vite été à court d'argent, je n'avais pas de job au début, trouver à manger était un vrai défi. Mais j'ai vite fait la connaissance de beaucoup de personnes fantastiques, qui m'ont donné le sentiment que j'étais à ma place. Mon ami José Pacheco Ramos, un politologue péruvien au chômage, m'a fait découvrir Paris : la Cinémathèque française, le nouveau Centre Pompidou, le restaurant anarchiste vers la Place d'Italie, où on payait ce qu'on pouvait pour les repas, et mangeait même gratis si on était vraiment dans la dèche. Un autre ami péruvien, qui travaillait comme portier de nuit dans un hôtel, me laissait son appartement pour la nuit. Je devais toujours être parti à six heures et demie et me retrouvais à la rue dans la tumulte maghrébin de Barbès-Rochechouart. J'ai passé des jours et des semaines dans la bibliothèque du Centre Pompidou, qui était en libre accès. Je lisais beaucoup, feuilletais tous les livres illustrés. Malgré mon enthousiasme pour ces nouveaux mondes, je craignais la confrontation avec ma famille et ne savais plus du tout comment m'en sortir. Mais après que j'eus ainsi touché le fond, beaucoup de mes craintes se sont relativisées et je suis rentré à la maison plus fort qu'avant. On y fêtait justement Noël, et c'était l'enfer. Bien sûr, mes pa-

rents étaient soulagés. Mais ils n'avaient raconté à personne que j'avais disparu et faisaient croire autour d'eux que j'étais entre de bonnes mains à Neuchâtel. Le 5 janvier, j'ai dû retourner à l'internat. Là, la direction a réussi à convaincre mon père de m'envoyer dans une école à Paris. C'est ainsi que j'ai encore passé quatre mois dans la capitale française, sans jamais avoir fréquenté l'établissement catholique où j'étais censé suivre ma formation. Les certificats nécessaires, avec tampon et signatures, mes amis sud-américains me les procuraient. C'est seulement ensuite que j'ai fait l'apprentissage de libraire.

UB La solution de fortune, mais aussi un autre moment-clé.

FL Grâce à mon ami et collègue Andrea Spychiger, il y a eu en 1978 cette rencontre à partir de laquelle tout s'est enchaîné, d'abord avec le film de Jürg Hassler, *Josephsohn – Stein des Anstosses* (1977), puis, plus tard, avec l'artiste lui-même. À ce moment-là, je travaillais déjà comme auxiliaire à la fonderie d'art de Bischofszell. En 1981, à l'invitation de Spychiger, Josephsohn a fait une petite exposition dans la cour de la librairie et nous avons organisé un vernissage pour la monographie qui venait de paraître sur lui. J'ai aidé à la mise en place des sculptures, et Josephsohn a passé la nuit dans notre colocation. Il avait soixante ans, moi vingt. Cela a été le début d'une longue collaboration et d'une longue amitié. Grâce à son travail, mais aussi grâce au fait que j'ai pu faire sa rencontre et échanger avec lui, j'ai appris qu'il peut se développer, par la qualité de l'art, une énergie qui produit de la valeur indépendamment de toute reconnaissance extérieure et de tout succès. Dans les années 1970, 1980 et 1990, presque personne ne connaissait ni n'estimait Josephsohn. Mais il ne s'en est pas soucié et a continué à travailler. La qualité n'a pas besoin de marché. Cela me travaille et me pousse aujourd'hui encore. Qu'Albert Oehlen, quarantecinq ans plus tard, ait monté une magnifique exposition de Josephsohn au Musée d'art moderne de Paris et que le Metropolitan Museum de New York ait accueilli dans sa collection une de ses figures couchées me réjouit énormément.

UB Nous voilà arrivés au moment où tes rêves commencent à devenir réalité, et ton désir de devenir fondateur d'art à se réaliser. Et à la vitesse grand V !

FL Ce n'était pas le sentiment d'avoir été choisi. J'avais plutôt appris, par de nombreuses expériences, parfois douloureuses, et par des contraintes, que je suis moi-même responsable de trouver ma place et de ne pas être une victime. J'ai appris que travailler et rechercher, cela apporte du sens et de la joie, quand tu arrives à l'épuisement et qu'au même instant tu reçois en retour davantage d'énergie que tu n'en as mis. Être touché intérieurement en fait aussi partie. Ce qui me pousse, c'est la proximité avec le processus artistique, c'est de participer, d'être complice

dans l'élaboration, les doutes, les décisions. Je comprends cela comme un grand privilège que nous partageons tous ici. Ce que nous vivons ainsi est essentiel également dans la communauté de notre équipe.

UB Mais le fait est que tu ne te satisfais pas de ce que tu as atteint. Il y a cette aspiration vers le plus, ce besoin incessant de croître et d'aller plus loin : une conséquence de ton désir d'épuisement ?

FL Je crois que le plus n'est pas si important. Ce n'est pas une question de taille, mais de qualité. Mettre sur pied la fonderie à Beinwil am See a été une grande aventure, celle de réaliser quelque chose qui ne correspondait pas à la norme. Être proche des artistes était pour moi un besoin. C'était une grande satisfaction que de pouvoir montrer qu'on peut aussi procéder autrement, sans moyens prescrits et à l'opposé d'une conception courante de l'économie, qui plus est en compagnie de personnes qui partagent nos convictions. Il s'agissait aussi de remarquer que, pour exister et survivre, il est essentiel d'assumer la responsabilité de ses propres actions. Le premier bronze que j'ai coulé a été, comme convenu lors de notre première rencontre, un petit relief de Josephsohn, puis un autre relief, de l'artiste Pia Fries. Josephsohn a amené d'autres œuvres. Nous avions du travail en quantité et, au bout de dix ans, les locaux sont simplement devenus trop exigus.

UB Et, aujourd'hui, la fonderie d'art emploie 80 collaboratrices et collaborateurs rien qu'à Saint-Gall, et 15 autres à Shanghai. S'y ajoutent la Galerie Felix Lehner, le laboratoire photographique et les domaines de la fondation d'utilité publique Sitterwerk : bibliothèque d'art, bibliothèque de matériaux et maison-atelier ; est-ce que tu as encore le temps d'exercer la profession de tes rêves ?

FL C'est vrai, mon travail à l'atelier de production n'est plus que minime. Mais j'ai régulièrement l'occasion de retrouver mes manches et de prendre du temps pour des idées qui semblent irréalisables. Cela me donne des ailes ; la diversité est un moteur. J'ai toujours ce besoin d'expérimenter et d'explorer d'infinies possibilités. Nous sommes devenus un grand organisme, n'arrêtons pas de grandir et de changer avec les besoins des artistes. Je suis heureux de constater que tout ne dépend pas que de moi. Cet esprit est partagé ici par un très grand nombre de personnes, une forte conscience collective s'est développée depuis l'intérieur. Je ne peux ni ne veux tout contrôler, et j'apprends à lâcher prise. Notre direction compte aujourd'hui cinq membres, dont un de mes deux fils, Moritz. Bien sûr, il peut arriver que la gestion de l'entreprise, avec ses constants changements, provoque aussi des critiques et des résistances à l'interne. Il m'appartient parfois de faire la part des choses, de motiver, de savoir quand il faut faire

des détours ou quand il faut aller très vite. Mais aussi de défendre nos valeurs, de me demander si ce que nous faisons a de l'effet, et des conséquences pour le monde.

UB Tu gardes le cap sur les thèmes en rapport avec la durabilité ?

FL Je m'oppose aussi bien aux corsets moraux et idéologiques qu'à la prétendue certitude de savoir comment notre monde fonctionne, de savoir ce qui est juste et ce qui est faux. Mais nous sommes au bord du gouffre à tant de niveaux, du point de vue sociétal et environnemental, et la surexploitation de notre monde est si colossale ! Et nous les humains, nous avons détruit les bases de notre existence. Le fait est que nos concepts traditionnels d'économie, de développement technologique, de prétendue sécurité, de bien-être et des liens sociaux nous ont conduits à la catastrophe actuelle. C'est ici que la question du sens de l'art est essentielle. L'art ne peut pas se calculer en chiffres. L'art est complexe, il nécessite d'autres critères. Il s'agit de la plus-value de l'art dans notre société, qui existe indépendamment du marché et ne peut pas se mesurer en termes monétaires. Il s'agit aussi, à notre échelle, de la valeur de cet endroit, de cette communauté, d'une entité composée de personnes qui travaillent ici depuis trente ans. Le Sittertal est une sorte de baraquement, un monde en miniature. Nous fonctionnons de manière synergique : ici s'allient nature, travail artisanal, cultures historique et nouvelle du bâti, vie sociale, recherche, confrontations artistiques. La production advient grâce aux conditions idéales d'une alimentation énergétique autarcique produite par notre énergie hydraulique et solaire. Nous ne pouvons pas garantir cet endroit au sens que nous ne ferions rien de faux et que tout serait politiquement correct, mais nous le pouvons en ce sens que nous réfléchissons à la manière de l'améliorer pratiquement, par exemple en produisant de manière climatiquement neutre. Depuis 2019, nous faisons un bilan climatique complet, en essayant de comprendre ce que cela signifie du point de vue énergétique, quelles mesures il faut prendre, ce qu'il faut réinventer. Nous avons une influence sur les matériaux et les processus que nous utilisons. Qu'est-ce que l'art offre ici ? Existe-t-il un équivalent CO₂ pour une bonne œuvre d'art ? Les sculptures durent des siècles. Josephsohn a simplement fait son travail, indépendamment de tous les courants et de toutes les résistances. Certains artistes sont capables de consacrer toute leur vie à leur art, sans se préoccuper de savoir s'ils ont du succès ou sont reconnus dans le monde entier. Parfois, un changement survient dans la perception d'une œuvre, comme actuellement pour l'artiste Simone Fattal, née à Damas, qui tout à coup expose au Louvre, au Palais de la Sécession et dans d'autres grands musées. D'autres choses ne sont jamais montrées à l'international, malgré leur grande qualité.

Il s'agit aussi d'affronter ces contradictions et ces incompatibilités. C'est l'une des tâches essentielles de cet endroit.

UB Comment est née la Fondation Sitterwerk, avec sa bibliothèque d'art, sa bibliothèque de matériaux et ses ateliers pour artistes en résidence ?

FL J'ai débuté comme fondateur d'art avec ma propre entreprise, en autodidacte. N'ayant travaillé qu'un an et demi à la fonderie d'art Zollinger, je manquais de connaissances et d'expérience. Cela m'a incité à collectionner les ouvrages spécialisés, à faire des recherches en bibliothèque, à visiter des petites fonderies d'art dans toute l'Europe, à participer à des colloques sur les bronzes antiques et la restauration. Cela a renforcé mon souhait de fonder dans le Sittertal un petit centre de recherche avec bibliothèque d'art et bibliothèque de matériaux, mais aussi de créer des endroits où des artistes invités puissent travailler et dormir. Cette partie existe indépendamment de notre travail économique sur mandat. Ce qui est essentiel, c'est qu'ici, travail, production et recherche s'enrichissent mutuellement. On peut tout aussi bien se renseigner sur Meret Oppenheim que sur la coloration chimique des surfaces métalliques ou sur la morphologie des bois et des mousses à l'aide d'échantillons et de recettes. Avec l'ordre dynamique des livres et la table qui sait ce qui est posé sur elle et peut ainsi générer automatiquement une petite brochure avec bibliographie complète, nous essayons de produire de nouvelles connaissances par l'interaction entre les matériaux et les livres.

UB Quelles seront tes prochaines étapes ?

A quoi ressemblera le Sittertal dans dix ans ?

FL Jamais, dans toutes les étapes de mon parcours, je ne me suis demandé si elles en valaient la peine et quelles étaient les chances de succès. Car il vaut toujours la peine de réaliser ses rêves et d'oser de nouvelles choses. Il en naît une autre valeur, non financière, pour soi-même, et parfois aussi, avec un peu de chance, pour le monde. En plus, nous n'arrêtons pas d'apprendre, nous avons du plaisir, quelque chose croît. J'appelle cela culture. Nous sommes parvenus à développer, de l'intérieur, de nouveaux contenus et de nouvelles utilisations pour ces bâtiments. Nous avons pu éviter la réalisation de plans directeurs conçus au milieu des années 1990, qui auraient autorisé la démolition de la plupart des bâtiments que nous utilisons aujourd'hui. C'est ce qui nous a incités à miser sur l'extension, à troquer le rôle de victime contre la capacité d'agir et à réanimer nous-mêmes les contenus et les fonctions des bâtiments. Cela a bien fonctionné jusqu'à ce jour, et cela doit beaucoup à l'ouverture d'esprit du propriétaire, Hans Jörg Schmid, à l'égard de notre manière d'agir, et à son affinité avec Josephsohn. Il nous a soutenus, entre autres financièrement. Avec Daniel Rohner, qui a fourni la base de notre bibliothèque avec

une collection de 25 000 titres, nous avons créé en 2006 la Fondation Sitterwerk. Au début, Schmid nous a dispensés du loyer de la chaufferie en échange de sculptures de Josephsohn. Avec ma part de la vente de la maison de nos parents, j'ai pu acquérir il y a quelques années une autre partie du site de l'autre côté du canal, échangeant en quelque sorte une élégante maison de quatre appartements, idéalement située, contre un vilain terrain vague au fond du vallon. C'était pendant la pandémie, nous avons découvert la piscine de 1866, rénové les bains et construit, principalement avec des matériaux de récupération, le spectaculaire atelier pour l'artiste américain Jim Dine, bientôt nonagénaire, qui a désormais le droit de travailler et de loger à vie ici et qui passe souvent nous voir. Récemment nous avons encore pu louer toute la partie est du site et donner de plus grands espaces aux divers ateliers de production. J'ai toujours été convaincu que les différents domaines forment un tout. L'art, le coulage, les livres, l'atelier, les échantillons de matériaux, les ateliers de production, les machines, construire, manger, regarder, échanger, dormir. La petite Fondation Sitterwerk a une renommée immense et un rayonnement international mais, malgré les divers financements croisés par la fonderie d'art et le soutien de la ville, du canton et de particuliers, son budget est minime. Les expériences faites jusqu'ici m'ont appris que c'est là le bon moment pour me lancer dans les étapes suivantes et continuer à construire !

Felix Lehner est né en 1960 à Saint-Gall, où il a grandi. Il fugue à Paris en 1977, après la scolarité obligatoire. En 1978, il entame un apprentissage de libraire à Saint-Gall, à la librairie Rösslitor. Après avoir obtenu son certificat fédéral de capacité de libraire, il travaille de 1981 à 1982 à la fonderie d'art Zollinger de Bischofszell. En 1983, il s'installe avec celle qui était alors sa femme, Gaby Lehner-Schnurrenberger, et ses amis Dodó Deér, Anita Mendler et Daniele Tomasi au bord du Hallwilersee et ouvre à Beinwil am See, dans une ancienne fabrique de cigares, sa propre fonderie d'art avec logement. En 1990 naît son fils Bastian, en 1992 son fils Moritz. En 1994 : transfert de la fonderie à Saint-Gall, dans les halles de l'ancienne teinturerie du Sittertal. Depuis 2005, les productions de grand format sont réalisées en étroite collaboration avec une fonderie chinoise et, en 2012, la filiale Kunstgiesserei St. Gallen (Shanghai) est fondée. En 2006, la Kunstgiesserei St. Gallen obtient le statut de société anonyme et, en même temps, la Fondation Sitterwerk est créée pour la mise sur pied, le développement et la gestion d'un centre d'art et de technologie des matériaux. Cette fondation comprend les établissements créés autour de la fonderie : une bibliothèque d'art riche de quelque 30 000 volumes en ordre dynamique et, sous le même toit, une bibliothèque de matériaux, ainsi que la maison-atelier et divers logements pour les artistes en résidence. Sur le même site et en lien étroit, tant sur le plan du contenu que de l'infrastructure, se trouvent depuis 2002 le Kesselhaus Josephsohn dans l'ancienne chaufferie, où l'ensemble du legs de l'artiste est conservé et géré, et la Galerie Felix Lehner, destinée à co-financer les travaux relatifs au legs. En 2009 vient s'y ajouter un laboratoire photographique. Depuis 2003, Felix Lehner vit avec l'artiste Katalin Deér. En 2017, il se voit décerner le Prix cantonal de la culture et, en 2018, le Prix culturel de la ville de Saint-Gall et l'Erbprozent Kultur (pourcent culturel pour le patrimoine). Depuis 2023, l'artiste Jim Dine travaille sur le site, dans l'atelier conçu spécialement pour lui.

Ursula Badrutt est née en 1961 à Coire, où elle a grandi. Elle a étudié à Berne l'histoire, l'histoire de l'art et l'histoire de l'architecture, et a travaillé en tant que médiatrice culturelle indépendante dans divers domaines artistiques et en divers endroits. Elle a vécu au Zimbabwe de 1991 à 1994 et, de 1995 à 2011, a travaillé comme autrice et rédactrice culturelle au *St. Galler Tagblatt*. En 2010, elle a obtenu un prix de reconnaissance de la ville de Saint-Gall pour son travail de critique d'art. De 2011 à 2024, elle a dirigé le service d'encouragement de la culture à l'Office de la culture du canton de Saint-Gall. Depuis lors, elle est active comme autrice et critique d'art indépendante pour différents médias.

Nous nous sommes retrouvées le 18 novembre 2024 dans le grand atelier temporaire de Pamela Rosenkranz, dans le 5^e arrondissement de Zurich. Mon chien Schnapsi, qui était aussi là, s'est montré particulièrement intéressé lorsque la discussion a tourné autour des pelages de chat.

BC Dans ton travail, tu résous l'opposition entre art figuratif et art abstrait. Les éléments invisibles occupent en effet une place centrale dans tes œuvres, mais on ne peut les dire immatériels pour autant. Ce sont des molécules, des bactéries, des virus, des hormones odorantes – les phéromones, entre autres. Quand as-tu commencé à t'intéresser à ces éléments ?

PR Cet intérêt m'accompagne en fait depuis toujours. Très tôt, je me suis demandé pourquoi nous trouvons l'art passionnant, ce qu'il déclenche en nous et comment il nous touche. Outre les interprétations des historiens de l'art, il existe encore bien d'autres perspectives, par exemple. Comment sentons-nous, nous les humains ? Comment l'exprimons-nous ? Et comment nous influençons-nous les uns les autres ? L'art agit comme une membrane vibrante, comme un médium, en ce sens que nous pouvons nous poser ces questions sur la condition humaine sans les traiter directement par le langage.

BC L'art comme membrane, comme processus osmotique. Autrement dit, tu y vois aussi le public. Tu vois un échange circulaire entre quelqu'un qui regarde quelque chose et cette chose qui est là, et qui justement a aussi été générée par une artiste, toi. Et tu as vu à ton tour des processus, et tu en déclenches de nouveaux.

PR Très tôt, j'ai beaucoup lu : la littérature transmet un savoir narratif, mais elle est aussi chargée d'émotions. Dans l'art, les niveaux interconnectés qui s'enchevêtrent sont encore plus directement perceptibles. Je suis fascinée par ce type de réseau sensoriel, qui ne s'appuie pas uniquement sur du texte mais fait appel aux nombreuses couches de perception et en découvre ainsi de nouvelles.

BC À tes débuts, tu as notamment utilisé comme matériau des comprimés d'aspirine. Et tu as fait des photographies avec, en recrachant sur le papier photo l'aspirine que tu avais mâchée, sur un fond noir (*Spill*, 2008). Tu pars du corps et du processus, de cette fluidité, justement, entre l'intérieur et l'extérieur, et aussi de la possibilité de projeter vers l'extérieur quelque chose qui vient de l'intérieur de toi, ce qu'on ne fait la plupart du temps dans l'art que de manière symbolique. Mais ce sont alors des sentiments que l'on projette de l'intérieur vers l'extérieur. C'est là une idée romantique,

qui ne t'intéresse pas. Tu abordes cet échange de l'intérieur vers l'extérieur de manière entièrement phénoménologique, physique et psychique, et justement pas de manière romantique, je me trompe ?

PR Ces travaux comprenaient divers médicaments d'usage quotidien, mais aussi des psychotropes. Je les mâchais et les recrachais directement sur le papier photo pour ensuite les exposer. Seuls les résidus de matière étaient visibles, c'est-à-dire le matériau de remplissage et la salive. Ces taches font allusion au test de Rorschach, au travers duquel une interprétation subjective permet à son tour une interprétation psychologique.

BC Tu es née en 1979. Quand es-tu entrée en contact avec les téléphones portables, les ordinateurs, Internet ?

PR Dès que j'ai atteint la majorité, j'ai acheté mon propre ordinateur. C'était un modèle rond, coloré ; le mien était turquoise, vert et blanc. Du coup, j'ai malheureusement lu de moins en moins de livres, mais je me suis plongée dans l'Internet : des sujets scientifiques, des chats, des jeux. Les programmes de traitement d'images m'intéressaient aussi beaucoup. Bon nombre des travaux que j'ai réalisés à l'école d'art étaient d'ailleurs numériques.

BC Je vois un lien entre ton travail sur les bouteilles d'eau (*Firm Being*, depuis 2009) et Meret Oppenheim. Tu reçois aujourd'hui le prix qui porte le nom de cette artiste, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous réalisons cet entretien. Et là, je ne peux m'empêcher de penser à la fameuse tasse en fourrure qu'elle a confectionnée en 1936. Une icône du mouvement surréaliste, qui vient perturber au niveau physique et sensuel précisément ce moment où boire et incorporer semblent tellement couler de source. L'objet suggère que la fourrure pourrait se retrouver dans notre bouche si nous buvions dedans. L'œuvre, qui s'intitule *Le Déjeuner en fourrure*, a bien sûr aussi une connotation érotique. On a dit que ce titre était inspiré de Leopold von Sacher-Masoch, l'auteur de *La Vénus en fourrure*. L'objet de Meret Oppenheim suggère aussi qu'une dame seulement vêtue de fourrure prend le thé. Tu en fais en quelque sorte une mise à jour avec tes bouteilles qui, malgré l'étiquette, ne contiennent pas de l'eau de source, mais un liquide visqueux, de couleur rose, avec l'évocation sensuelle légèrement dérangeante qu'elles transmettent.

PR La tasse en fourrure est une œuvre qui m'a beaucoup inspirée. Elle touche à des questions qui m'intéressent particulièrement : qu'est-ce que l'humain aujourd'hui, et comment pourrions-nous l'imaginer dans le futur ? Mais je pense toujours aussi au passé, à cette époque où les gens portaient encore surtout de la fourrure et devaient dépecer eux-mêmes les animaux. Jusqu'à ce jour, dans la mode, la fourrure éveille des associations sensuelles et affectives. Le surréalisme jouait avec cela, et notamment avec l'idée d'incorporation et l'aspect érotique du corps féminin, qui pourrait aussi être chassé comme un gibier. L'humain du futur sera nu. Au cours de l'évolution, nous avons abandonné la fourrure parce que la nudité nous paraissait plus attrayante. La fourrure nous serait pourtant encore utile, mais notre espèce l'a abandonnée parce que, du point de vue esthétique, elle lui préfère la peau lisse. C'est précisément cette nudité et sa signification qui m'intéressent : qu'est-ce pour nous que la couleur de la peau ? Pas seulement la couleur, mais aussi le matériau en soi. Dans la publicité, la peau est souvent idéalisée, comme une surface immaculée et monochrome, synonyme de jeunesse et de pureté. Étudiante déjà, j'ai commencé à remettre en question cette esthétique en peignant avec du maquillage. Je dessinais et j'expérimentais avec la matérialité : un liquide qui est de la couleur, mais aussi une texture. Cela m'a amenée à m'intéresser aux récipients et aux liquides, qu'on retrouve régulièrement dans mon travail. C'est ainsi qu'est née l'idée de travailler avec des bouteilles d'eau pour *Firm Being*. Vers 2010, je me suis mise à collectionner des bouteilles d'eau minérale de marques présentes dans le monde entier. Ces marques utilisent des slogans publicitaires qui promettent la pureté et le salut par l'eau : un jeu fascinant avec les symboles. Ce « court-circuitage » entre matériau, message et corps est un motif qui m'intéresse. Mais on pourrait bien sûr tout à fait comprendre cela comme un hommage au *Déjeuner en fourrure*.

BC À propos, Meret Oppenheim avait aussi fait en 1933 un petit tableau intitulé *Walkers Behind Fence (Spaziergänger hinter Zaun)*. Elle avait peint la clôture avec des ficelles et les promeneurs avec du rouge à lèvres. C'était aussi l'époque où elle créait des bijoux pour la styliste Elsa Schiaparelli. Dont justement un bracelet recouvert de fourrure. C'était un précurseur de la tasse en fourrure. Tu as pris comme sujet le motif des taches sur le pelage des tigres ou des chats. Dans des images que tu as téléchargées sur Internet (*Pattern Tension*, 2017). Tu y contournes cette ambivalence : on se demande si la photo montre juste l'étoffe d'une robe ou si c'est le pelage d'un animal. Ce pourrait aussi être une femme ...

PR ... qui porte cette fourrure.

BC D'où ce rapport à la réalité devenu complètement fluide auquel nous, humains, sommes aujourd'hui exposés. Nous avons appris à switcher entre le fictif et le réel. Après tout, on dit aujourd'hui d'une chose qu'elle est IRL (*In Real Life*) par opposition à la réalité sur Internet, ou *Image-Related Reality*. On voit ici l'écart qu'il y a entre Meret Oppenheim, sa génération, et notre existence actuelle, qui s'exprime aussi dans ta réflexion sur la fourrure.

PR Mon travail portait surtout sur les motifs des pelages de chats, ces taches ou *Tabby Patterns*, comme on les appelle. J'ai étudié comment ces motifs de camouflage sont apparus au cours de l'évolution à partir des ombres et de la lumière dans des paysages de steppe. En même temps, durant la préhistoire, ils servaient aussi de trophées. La fourrure était intégrée dans le vêtement comme symbole de pouvoir. À cela s'ajoute que nous partageons avec les chats le parasite *Toxoplasma gondii*. Cela remonte au temps où les chats étaient si grands qu'ils pouvaient chasser les humains. Aujourd'hui, ce parasite influence le comportement des souris et d'autres mammifères, mais aussi le nôtre, celui des humains. C'est à lui apparemment que nous devons l'effet attirant plutôt que répulsif que les phéromones de chat produisent. Les conséquences en sont considérables, par exemple dans l'industrie du parfum. Chanel N° 5 est fabriqué à partir de ce type de phéromones, qui au départ étaient obtenues à partir de chats mais qui plus tard, pour des motifs de protection des animaux, ont dû être synthétisées. Et, chose intéressante, on trouve une structure moléculaire similaire dans le sauvignon blanc. La France est infestée dans une très forte proportion par ce parasite, probablement en raison d'une consommation élevée de viande crue. Il en résulte une forme de contamination par *Toxoplasma gondii*, tandis que d'autres voies d'infection passent directement par les chats.

BC Une idée un brin sauvage ...

PR Mais ce n'est que le début de la sauvagerie ... À la fin, ce qui semble compter pour ce parasite, c'est que la victime – que ce soit une souris de laboratoire ou l'homme préhistorique – perde son instinct de fuite naturel. Quand cela sent le chat, il ne perçoit plus le danger mais se sent au contraire attiré. Cela a fréquemment des conséquences fatales et aboutit à ce que le parasite trouve dans le fauve un nouvel hôte et un milieu où se reproduire. Ce qu'il y a ici de fascinant, c'est que ces motifs félins reviennent régulièrement dans l'histoire de la mode et restent un critère d'attractivité. Mes travaux, réalisés souvent à l'échelle du corps, portaient sur cette ambivalence. On n'arrive pas vraiment à distinguer : est-ce un chat ou une femme qui porte un manteau de fourrure de chat ?

BC Nous voici arrivées à ta peinture, dont le trait caractéristique est de ne pas utiliser de pinceau. Tu te sers de tes mains ou de ton corps tout entier.

PR Je travaille souvent avec des supports, des pigments et des couleurs, acryliques, à base de pétrole. J'applique ces couleurs sous forme de liquide sur des impressions pigmentaires de Stock Images qui me servent de toile. La peinture est ensuite pressée sur du verre, avec lequel les travaux sont encadrés. Ce pressage produit une tension entre le support et l'image, par quoi il se forme des motifs qui se combinent avec ceux des pelages de chat (*Pattern Tension*). Il en naît une sensualité qui rappelle la vraie fourrure. Les œuvres jouent avec la question de savoir comment ces structures nous attirent de manière visuelle et tactile.

BC Est-ce que la notion d'« empathie matérielle » te dit quelque chose ? Je ne sais pas si cette expression existe ou si je viens de l'inventer. C'est cette idée que l'individu se trouve face à des objets inanimés et se comporte néanmoins de manière empathique avec la matière. Par exemple, si on se met à la place d'un pot de fleurs posé au bord d'un muret et qui risque peut-être de tomber, on a tout de suite envie de le rattraper, non ?

PR Oui, je pense que, dans ce cas, il se crée un lien avec les personnes qui ont fait ce vase, le posèdent ou aimeraient encore l'utiliser. Cela a sûrement à voir avec la conscience, avec la manière dont nous vivons avec nos semblables. Et aussi avec la prise de conscience que d'autres exercent une influence sur nous. C'est une conscience que nous devons conserver, surtout dans un monde qui conduit de plus en plus à l'isolement numérique. La sensibilité est décisive. Je crois que les artistes sont souvent extrêmement sensibles à la matérialité. Intuitivement, nous retirons beaucoup d'informations de matériaux qui nous touchent et nous inspirent, et nous y lisons des informations qui sont peut-être difficiles à saisir par le langage.

BC Absolument, et cela ne se fonde pas seulement sur l'expérience tactile.

PR Oui, je pense que l'idée d'« empathie matérielle » me parle beaucoup, aussi parce que je tiens de manière générale l'empathie pour une aptitude essentielle.

BC Tes matériaux ... j'aimerais approfondir encore un peu ce thème. Tu utilises du plastique, du viagra, des films isolants, du silicone, du caoutchouc, de l'élasthane, du titane, des boissons énergétiques et que sais-je encore. Et tu spécifies même la couleur, par exemple celle-ci que j'ai lue dans une de tes légendes : Ralph-Lauren-Acrylic-Latex. Il est évident que tu n'utilises pas ces matériaux de façon neutre, mais que tu les détaches d'une certaine manière de leurs connotations quotidiennes. C'est comme si tu voulais leur jeter un second ou un troisième regard. Est-ce que tu peux développer un peu cela ?

PR Ces matériaux se présentent souvent à nous incidemment dans la vie quotidienne,

sans que nous les remettions en question. Par exemple les feuilles de plastique ou les couleurs produites chimiquement, qui façonnent nos espaces et nos cadres de vie. Nous passons une grande partie de notre temps dans des intérieurs qui sont fortement marqués par ces matériaux. Cela influe sur notre manière de sentir et de penser. J'ai par exemple étudié comment les écrans nous influencent physiquement et biologiquement, notamment par leur lumière, qui modifie notre système hormonal.

BC Cela me fait penser au mot « sous-cutané », qui se réfère à la peau. C'est intéressant aussi du point de vue métaphorique : en allemand, on dit par exemple d'une chose qui nous émeut fortement qu'elle pénètre « sous la peau » [en français, qu'elle donne le frisson, note de la traduction]. Il y a aussi cette expression, « ehrliche Haut », littéralement « peau honnête », pour désigner un brave type. La peau et sa pigmentation t'intéressent à bien d'autres égards. Tu en as déjà parlé : pour les pigments dans l'art et la peinture en général, on pense souvent à la finesse du grain, donc à de minuscules billes, à des granules. Et c'est également ainsi qu'on se représente les molécules. As-tu, dans ta pratique, un rapport particulier à cette granulosité ? Cette idée que nous sommes environnés de particules ? De la particule élémentaire aux molécules qui forment des conglomerats matériels. De la lumière à la pigmentation de la peau.

PR Il est intéressant d'observer comment le particulier fonctionne au niveau microscopique, que ce soit chez les virus ou les pigments qui pénètrent dans la peau. J'ai repris ce thème d'Yves Klein, aussi en lien avec sa mort prématurée. Il s'agit également d'odeurs qui produisent un effet sur nous sans que nous puissions les percevoir consciemment, mais qui peuvent déclencher beaucoup de choses sur le plan neurologique. Les odeurs mettent en relation des souvenirs de manière tout à fait unique. Et pourtant il nous manque souvent le vocabulaire pour décrire ce qu'elles déclenchent.

BC Le souvenir devient donc également un organe sensoriel.

PR La lumière aussi est intéressante à cet égard : elle est physique et donc également matérielle. C'est précisément cela qui m'a retenue chez Duchamp. Pendant mes études, je trouvais son rejet de l'art rétinien irritant, et en même temps inspirant, pour retourner le tout et saisir l'expérience rétinienne, neurologiquement, en tant que processus matériel.

BC Justement. C'est devenu le sujet de l'exposition de 2014 au Centre Pompidou, sous le titre *Marcel Duchamp. La peinture, même*. Même si Duchamp a dit qu'il avait arrêté de peindre, il y a dans son œuvre beaucoup d'éléments dans lesquels le pictural semble sublimé. Il n'était d'ailleurs pas aussi réfrac-

taire au pictural qu'il le prétendait souvent. Tu as développé avec des ingénieurs un serpent-robot (*Healer*, 2019). C'était aussi une étape importante de ton parcours artistique. Tu as une nouvelle fois foulé un terrain nouveau.

PR Pour ce projet, j'ai conçu la performance du serpent-robot de concert avec des ingénieurs et des designers. Ma contribution consistait dans l'assemblage de divers éléments et techniques. J'ai structuré le schéma algorithmique du mouvement, c'est-à-dire défini quels mouvements il devait exécuter, quand et de quelle manière. Pour cela, j'ai conçu son environnement et lui ai finalement « donné vie » en le présentant aux visiteurs. Ceux-ci arrivent avec certaines attentes quant à ce qu'ils souhaitent voir dans une œuvre d'art. Cela m'a particulièrement intéressée. Comment procéder avec ces attentes ? Le serpent observait entre ses mouvements des intervalles allant de quelques secondes à dix minutes. C'est encore court, si l'on pense que les vrais serpents peuvent rester immobiles beaucoup plus longtemps. Mais, pour les spectateurs, c'était tout de même parfois trop long. Il y a eu de fortes réactions, surtout dans la chaleur brûlante du désert, à Sharjah. Beaucoup s'impatientsaient parce que le performeur – le serpent – ne « fournissait » pas assez vite sa présentation. Par contre, quand il bougeait, c'était très spectaculaire pendant un court instant, c'était, comment dire, significatif. Comme un signe qui se manifestait.

BC As-tu l'intention de travailler davantage avec l'IA et les robots, ou était-ce un projet unique ?

PR Je pense que ce n'est que le début. C'est un champ passionnant, je crois que ces thèmes sont essentiels pour notre temps, mais soulignent en même temps de nouveau, à l'inverse, le tactile et le sensuel, et me ramènent davantage au travail manuel comme la peinture.

BC Nous avons discuté tout à l'heure de la tasse en fourrure, de tes bouteilles et de l'acte de boire. La bouche évoque le langage, c'est aussi un symbole de ce qu'on « incorpore », et elle évoque le désir et la sensualité. Une de tes expositions s'intitulait *She Has No Mouth* (2017). Quel en a été l'élément déclencheur ?

PR Il s'agissait là de la relation avec les chats, de leur pelage et des odeurs, mais aussi des chats en tant que phénomène culturel, sous l'angle à la fois historique et contemporain. Il semble que, chez les fauves, seuls les bébés miaulent, afin d'éveiller de la compassion chez leur mère. Au cours des millénaires de vie commune avec les humains, les chats domestiqués ont fini par conserver le miaulement même à l'âge adulte. Les humains ont développé davantage d'affection pour eux, ce qui a permis l'apparition d'une communication langagière. Hello Kitty en constitue

un bon exemple. Ses concepteurs ne l'ont pas dotée d'une bouche. C'est pourquoi l'exposition s'appelait *She Has No Mouth*. Ce thème est étroitement lié à l'incorporation et aux relations biologiques dont nous parlions. Et naturellement aussi à cette question : que puis-je exprimer par une bouche ?

BC Tu as cité tout à l'heure Yves Klein. Son bleu joue chez toi un rôle important. De même que son anthropométrie. Tu as fait de tes propres empreintes corporelles quasiment une réponse à sa pratique consistant à se servir de corps de femmes comme de pinceaux. Mais il s'agit d'une réplique complètement différente, tant du point de vue féministe que technique.

PR J'ai exercé avec toute ma force physique, surtout avec les bras et les mains, une pression sur la plaque qui était appliquée sur la reproduction du Bleu Klein International au moyen d'un film plastique collé des deux côtés.

BC Son fameux outremer breveté, abrégé IKB.

PR J'ai recherché une reproduction en ligne. Parmi toutes les variantes possibles d'IKB que j'ai pu trouver. Ensuite, je les ai imprimées – toujours au même format, grandeur nature – et montées moi-même. Il en est résulté des défauts, qui sont inévitables quand on tend soi-même le film plastique, qu'on le colle sur le plexiglas et qu'on appuie. Ces défauts produisent des poches d'air, qui apparaissent entre la photo, le film plastique et la surface de plexiglas. L'air provoquait des déchirures et des décalages. Il s'agissait de cette tension du support.

BC Ces poches d'air sous la plaque ?

PR Oui, l'air se comporte soudain comme un liquide et bouge, parce qu'il est enfermé.

BC Le bleu apparaît aussi dans d'autres de tes œuvres en lien avec sa présence sur le screen. Au Fraumünsterhof de Zurich et dans ton exposition au Kunsthaus de Bregenz, tu as introduit pour la première fois ces fenêtres gothiques (*Alien Blue Windows*, 2017) éclairées par derrière. Gothiques. Elles ont une forme comme ...

PR ... comme sorties d'un château de Disney.

BC Comme des vitraux ...

PR Oui.

BC Ce qui est intéressant, c'est que tu en as accroché quelques-unes à l'envers. Ainsi, le sacré était de nouveau cassé, contrecarré. Cela rappelle aussi un thème fondamental des alchimistes, qui disait : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut ; et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose. » C'est une maxime célèbre des alchimistes. Dans l'exposition *All Chemie* à la Fondation Bechtler, à Uster, nous avons collaboré en 2022 parce que je voulais mettre tes œuvres en regard de celles de Sigmar Polke. Polke a intégré métaphoriquement le

rapport à l'alchimie dans son travail.

Il y a cette idée que les alchimistes voulaient faire fusionner le haut et le bas. Est-ce que les processus de ce genre t'intéressent aussi ?

PR À Bregenz, le Kunsthaus a littéralement été renversé depuis le milieu et retourné, presque comme un corps vivant. Les formes des fenêtres se réfèrent au château de glace de *La Reine des neiges* de Disney. À l'origine, c'était une idée née aussi en relation avec l'immobilité très mouvementée de la pandémie. L'idée était de créer un château renversé, qui fasse un effet de glace qui fond, par allusion au réchauffement climatique. Il devait capter ce moment de focalisation collective sur une ambiance d'apocalypse pendant la pandémie. Finalement, l'idée a continué d'évoluer : il n'y a plus eu de château de glace, c'est devenu une maison qui – comme tu dis – a été renversée, presque un moment « ouroborosque » qui bouge en trois dimensions. Ton assemblage dans l'exposition *All Chemie* a magnifiquement mis en évidence cet aspect. C'était un jeu avec des pensées, mais pour moi les pensées sont elles aussi matérielles.

BC Dans ton exposition au Kunsthaus de Bregenz, tu t'es servie de l'IA pour modifier des images de l'architecture de Peter Zumthor. Celles-ci ont ensuite été montrées dans le catalogue sous forme de ruine se décomposant en une suite de mutations. À quoi rimait cette odeur de brûlé à l'étage supérieur de l'exposition ?

PR Cette odeur représentait sur le plan olfactif l'incendie d'un complexe architectural. L'idée était de trouver comment cela sentirait si ce bâtiment brûlait. L'inspiration venait aussi, entre-temps, de l'incendie de Notre-Dame. L'odeur synthétique a été diffusée au troisième étage du Kunsthaus, où elle était très fortement perceptible, et elle s'est aussi répandue dans les autres espaces de l'édifice.

BC Je me souviens qu'autrefois, j'ai souvent perçu une odeur de feu quand, en Grèce, je mangeais la fameuse moussaka. Cependant, la plupart du temps, elle n'avait pas été cuite au feu de bois.

PR Je suis très intéressée par la manière dont de tels souvenirs et de telles références collectives peuvent être suscités par des moyens synthétiques, parce qu'ils réveillent des instincts primordiaux, comme l'odeur de feu ou le mouvement d'un serpent. Ce qu'il y a là de passionnant, c'est que de tels schémas de réactions qui ont imprégné ainsi notre cerveau peuvent nous faire prendre conscience de là d'où nous, êtres humains, venons, et peut-être aussi d'où nous allons. L'art offre un espace où réfléchir à ces forces d'attraction, à ces instincts de répulsion et de fuite, fondamentaux. C'est un moment philosophique qui ne cesse de tourner autour de lui-même.

BC Comme pour *Old Tree*, cet arbre rouge-rose vif que tu as montré en 2023/2024 sur la High Line à New York et qui s'embrase comme s'il faisait voir l'avenir. Car nous le savons : la nature est menacée. Ce rouge a le pouvoir symbolique de projeter dans l'avenir l'angoisse ou la préoccupation. Mais, en même temps, l'arbre en tant qu'archétype de l'arbre de vie renvoie aux temps primitifs, quand nous les humains n'étions pas encore là.

PR Tout à fait. Cette leur rose-rouge était créée par fluorescence. L'arbre en devenait vivant. Les couches de couleur produisent une densité et une profondeur particulières, presque comme si l'arbre avait été créé dans un matériau extra-terrestre. La matérialité et le symbolisme de la nature, cela convient bien à New York, où aujourd'hui déjà il n'y a pas assez d'arbres.

BC On a l'impression qu'il est en verre ou dans une matière translucide.

PR En même temps, on dirait que l'arbre pourrait se mettre en mouvement. Ses racines donnent l'impression qu'elles veulent sortir du socle et monter sur le pont.

BC Les branches rappellent les ramifications de notre intérieur, elles sont comme nos vaisseaux sanguins ou notre système nerveux.

PR Absolument. Ce pourrait être un arbre humain.

BC Ce qui est un signe formidable ! Après tout, nous respirons le même air que les arbres. Ils font partie de nous.

PR N'oublions pas que, sur notre Terre, les arbres, contrairement aux terres et aux métaux rares, sont ce qu'il y a de plus rare dans la galaxie. Peut-être que nous sommes tellement liés à eux que, si un jour il n'y avait plus d'arbres, nous pourrions en créer de nouveaux à partir de nos propres gènes.

BC Cela me paraît être une conclusion modérément optimiste pour notre entretien. Tout à fait dans l'air du temps !

Pamela Rosenkranz, née en 1979 à Altdorf, explore dans son travail les interfaces entre la nature et l'artificiel, la matérialité et la biochimie, pour questionner la perception et le comportement. Après avoir obtenu son master à la Haute école des arts de Berne (2004), elle a étudié de 2010 à 2012 à la Rijksakademie d'Amsterdam. Son installation *Our Product* pour le pavillon suisse à la 65^e Biennale de Venise (2015) a transformé l'espace en une expérience plurisensorielle qui effaçait les frontières entre corps, identité et environnement. Ses projets en solo comprennent *House of Meme* (Kunsthaus Bregenz, 2021), *Alien Blue Light* (Kreuzgang Fraumünster, Zurich, 2018) et *Alien Culture* (GAMeC, Bergame, 2017). Elle a pris part à des présentations collectives notamment à la Biennale de Sharjah, au Centre Georges-Pompidou et au Museum of Modern Art de New York (MoMA). Ses œuvres, comme les *Via-gra Paintings* (à partir de 2014), la série *Firm Being* (à partir de 2009) ou l'installation *Infection* (2017), recourent à des matériaux innovants – du silicone à la robotique en passant par les phéromones synthétiques – pour traiter l'imbrication de l'humain, de la culture et de l'environnement à l'anthropocène. On trouve certaines de ses œuvres dans des musées tels que le Louvri-siana Museum, le Musée Migros et le MoMA. Elle a reçu en 2016 le Paul Boesch Art Prize. Pamela Rosenkranz invite à repenser notre perception et les dynamiques subtiles qui se créent entre le naturel et l'artificiel.

Bice Curiger, historienne de l'art et curatrice, dirige depuis 2013 la Fondation Vincent Van Gogh Arles. Elle a commencé en 1972 comme critique d'art pour le *Tages-Anzeiger* et a été en 1980 commissaire de l'exposition novatrice *Saus und Braus* à la Galerie municipale Strauhof de Zurich, qui présentait la jeune scène artistique de l'époque. En 1982 paraît sa monographie sur Meret Oppenheim, *Spuren durch-standener Freiheit*. Avec Jacqueline Burkhardt et Walter Keller elle a fondé en 1984 la revue d'art contemporain *Parkett*, dont elle a été rédactrice en chef jusqu'en 2017 ; de 2004 à 2010, elle a été en outre directrice éditoriale de *Tate Etc.*, la revue de la Tate. De 1992 à 2013, elle a travaillé comme commissaire d'exposition au Kunsthaus Zürich et, en 2011, elle a été directrice de la Biennale de Venise. Elle a reçu en 2012 le Prix Meret Oppenheim (Grand Prix suisse d'art) de l'Office fédéral de la culture. L'État français lui a conféré en 2013 le titre de *Chevalier des Arts et des Lettres*, et en 2022 celui d'*Officier* de ce même ordre.

Pour moi, la tradition est colorée
Miroslav Šik en conversation avec Lukas Imhof

Je rencontre Miroslav Šik à son bureau d'architecte dans le 4^e arrondissement de Zurich, un vieil appartement avec parquet bâtons rompus. Il porte un jean noir et un pull en laine à motifs verts et noirs. Une mèche de cheveux gris balait son front.

LI C'est un robot, sur votre pull ?
 MŠ Oui, quelque chose comme ça.
 LI Il y a une constante dans votre travail d'architecte, d'enseignant et de théoricien, c'est ce lien fort avec l'histoire et la tradition de l'architecture. On a presque automatiquement tendance à mettre cela en relation avec une vision du monde, un mode de vie conservateurs. Et, ces derniers temps, l'architecture traditionaliste est à nouveau de plus en plus perçue et instrumentalisée par la nouvelle droite comme marqueur d'une pensée de droite. Pour tous ceux qui vous connaissent, vous êtes toutefois au-dessus de tout soupçon de pensée de droite ou même de pensée bourgeoise conservatrice. Vous venez d'une famille communiste, votre père a été détenu dans un camp de concentration, votre mère était active dans la résistance. Vous avez émigré de Tchécoslovaquie en Suisse et, durant vos études, vous avez été au moins en contact avec les protagonistes des émeutes de jeunes dans les années 1980 à Zurich. Vous étiez le seul professeur qui, déjà lorsque j'étais moi-même étudiant à la fin des années 1990, avez toujours veillé à ce qu'aux critiques de fin de semestre, une femme au moins soit invitée comme experte, bien avant que la parité entre les genres soit devenue un thème important dans le discours de l'École polytechnique fédérale de Zurich (EPFZ). Pour vous, l'ouverture sociopolitique et un état d'esprit tolérant et cosmopolite ne sont donc pas en contradiction avec un rapport conscient à la tradition. Je présume que ce rapport à la tradition, que ce soit sur le plan professionnel ou privé, est bien plus complexe, hétérogène et peu bourgeois. Dans un de vos premiers textes des années 1980, vous dites qu'il y a un « retour en arrière de gauche » et pas seulement de droite, et en tant qu'individu, vous ne correspondez pas non plus au type du conservateur, ni même à celui du bourgeois. Vous avez aimé la musique punk jusqu'à un âge respectable, vous étiez probablement le premier professeur de l'EPFZ à venir travailler en bermudas et, dans une des premières publications importantes à votre sujet, vous avez été défini comme un « conservateur rebelle attaché aux valeurs »¹. Pouvez-vous expliquer comment cet alliage apparemment contradictoire entre tradition, convention, réforme et rébellion fonctionne pour vous,

et comment il peut en sortir quelque chose de nouveau ?

MŠ Je crois que mes parents sont passés par trois formes d'utopie. Et je crois que j'en vis une quatrième. L'utopie de mon père, avant la guerre, se situait dans les milieux intellectuels juifs : il y était question de sionisme, d'amour libre, de Wilhelm Reich, etc. L'utopie de ma mère a commencé à l'adolescence : à 17 ans, elle était active dans le mouvement féministe. Ensuite la guerre est arrivée, les camps de concentration et la clandestinité, etc. De leurs origines familiales, mes parents ont reçu une empreinte anticapitaliste et antifasciste. Donc ils sont plus ou moins venus du monde de l'utopie de gauche, si bien que le sionisme et le féminisme sont finalement passés à l'arrière-plan et se sont dissous dans une utopie communiste. La fin de la Seconde Guerre mondiale y a contribué, ainsi que la libération par l'armée soviétique, de sorte que, de ces formes d'utopies orientées plutôt vers l'Ouest, il n'est resté que des souvenirs. Des souvenirs d'une femme qui avait pensé autrefois qu'elle grandirait dans le féminisme. Et les souvenirs d'un père qui avait le sentiment qu'il émigrerait et deviendrait artisan. C'est le troisième type d'utopie qui est décisif : la réforme. C'était, surtout pour mon père, la réforme de la deuxième utopie, le stalinisme et le « socialisme réel ». Car c'est aussi une forme d'utopie : ni l'un ni l'autre ne peuvent être réformés, et cela finit par une perte complète. La perte fait partie de l'utopie. Quand je dis utopie, j'entends ceci : on travaille à quelque chose, on espère que cela se réalisera un jour, on projette un souhait ou un autre dans les idées, dans le travail et la pratique, mais sans jamais pouvoir prouver que cela se réalisera vraiment. Et maintenant il y a ce que mon père en a fait, c'est-à-dire rechercher l'équilibre : je crois que c'est de cela que j'ai le plus appris. Son idée principale était de trouver l'équilibre entre capital et travail, entre économie de marché et économie planifiée. Sa thèse selon laquelle on pouvait les réunir, les intégrer, les équilibrer et les harmoniser, reste une hypothèse non démontrée, mais elle a tout de même abouti au printemps de Prague. Cette expérience m'a marqué, la notion de mélange dans mon travail et dans ma pensée, elle vient de là : c'est cela, équilibrer. Donc mélanger. Le mélange est, je crois, depuis toutes les années que vous me connaissez et que je me connais moi-même, ce qu'il y a probablement de plus puissant. Il produit *Altneu*, il produit *Ensemble*, *Midcomfort* et *Little Big City*. Pourquoi mélange-t-on quand on est traditionaliste ?

Il ne s'agit pas de tradition comme chez les mono-traditionalistes ou comme dans les années 1930. Il ne s'agit pas de patrie ou que sais-je encore, il s'agit de traditions, au pluriel. On devrait toujours les penser dans leur pluralité. La notion de tradition contradictoire, de traditions opposées, et de leur mélange, en fait aussi partie. Mais on mélange toujours à partir de choses qui existent. Donc le terme est correct, seulement ce n'est pas la tradition, mais *les* traditions. Ensuite, avec le temps, j'ai remarqué que d'autres aussi l'ont fait, que je ne suis pas le seul, et aujourd'hui je ne me servais plus du mot tradition. Je le remplacerais par *architecture réformiste*.

J'ai le sentiment que ce que j'ai fait durant toutes ces années – par exemple mélanger l'ancien et le nouveau, le haut et le bas, le cool et le confortable ou, à un endroit bien précis, mélanger la maison de gauche et la maison de droite avec mes rêves – a toujours été le mélange des contraires. Cela, les anciens traditionalistes, les mono-traditionalistes et les régionalistes ne l'ont jamais fait. Ils ont une mono-patrie. Moi, au contraire, et cela vient naturellement de ma famille, je me retrouve toujours assis entre deux chaises. Donc on ne peut pas me prendre pour un traditionaliste suisse. Car pour moi il n'y a pas une patrie suisse unique, mais toujours le petit dans le grand. Le 4^e arrondissement et la Langstrasse, et, plus petit encore, un bout de la Langstrasse ou, si l'on veut, chacune des parcelles pour lesquelles j'élaboré mes plans.

Voilà comment je conçois la tradition. Je la conçois colorée. Très concrète et jamais abstraite. Et surtout pas patriotique. Outre le mélange, l'intégration est importante : c'est-à-dire l'intégration du nouveau dans ces traditions. Et, en plus, toujours la distanciation : la distanciation technique, mais aussi poétique. La distanciation permet aux allusions d'exister. Je veux et je dois dessiner mes projets de façon pas trop claire et un peu poétique, car l'objet architectonique doit me survivre très longtemps, je ne dois pas y parler trop directement. Une lecture claire se fait évidemment, d'une manière ou d'une autre, par mes collègues. Ils se disent : ça y est, voilà Šik qui fait de nouveau une fenêtre à la française, il fait allusion à Auguste Perret. Cependant les gens ordinaires, je l'ai observé, ne savent pas d'où telle ou telle chose vient si on la met à distance, alors que souvent ils le savent si on n'opère pas de distanciation. Mais assez parlé de tradition.

LI Dans un de vos derniers semestres à l'EPFZ, vous avez demandé aux étudiants de projeter des immeubles avec une façade en photovoltaïque. C'était en 2017, alors qu'on parlait encore très peu de photovoltaïque en façade. Au lieu des lucarnes et des arcs en plein cintre et autres clichés de l'architecture traditionaliste attendus de votre chaire par les non-initiés, il en est sorti des façades d'un nouveau genre, dans un matériau high-tech, mais dont émanait encore une

atmosphère d'histoire et de familiarité bien-faisante. Dans un article intitulé « Ganz normale Solarhäuser » (Des maisons solaires tout à fait normales)², la revue *Hochparterre* a écrit en 2017 : « La chaire à la réputation la plus conservatrice [montre] à quel point l'énergie photovoltaïque peut être passionnante au quotidien. » Ici, le conservateur rebelle attaché aux valeurs montre de façon très concrète ce qu'il est, ainsi que le rapport, contradictoire en apparence seulement, entre traditionalisme et progrès qui vous caractérise. Pouvez-vous nous parler de la manière dont ce rapport se manifeste dans votre travail et des résultats auxquels il aboutit ?

mŠ Faire le lien entre technique, artisanat et industrie fait partie du réformisme, c'est une vieille tradition. Il n'est donc pas seulement question du bâtisseur, mais aussi de l'innovateur. Je ne suis pas un pionnier du technique, ça non, mais j'ai probablement été l'un des premiers à avoir essayé d'intégrer les innovations. Car sinon, toute innovation technique dans l'architecture se présente d'abord comme un simple ajout. Une technique non intégrée occupe le devant de la scène, éclipse l'espace et l'expression. J'ai fait à l'EPFZ ce que je pouvais faire à l'EPFZ, et maintenant je fais à Prague ce que je peux faire à Prague. À l'EPFZ, je ne pouvais pas intégrer l'art dans le processus de conception, mais les questions d'écologie, oui, parce que les chaires de technique étaient là. J'ai souvent essayé d'intégrer aussi l'art, mais personne n'a réagi, ni chez les étudiants ni chez les assistants. Alors je l'ai fait avec l'écologie. Car cela fait en général partie de ma mission que d'essayer de concilier mes formes et des formes anciennes avec le nouveau. Pour que la technique écologique ne fasse pas l'effet d'un nouvel habillage plaqué d'un coup sur le bâtiment, et ne soit pas non plus confinée sur le toit, mais qu'elle apparaisse par exemple sur les corniches et les parapets. N'avoir de l'écologie que sur le toit, ce n'est pas la bonne relation entre l'architecture et la technique. Il faut développer une conception intégrative. C'est tout. Alors maintenant, à Prague, à l'Académie des beaux-arts, nous intégrons la sculpture, la typographie et autres choses similaires. Tel est le mandat que me donne le mouvement réformiste. Autrement dit, je ne suis pas un pionnier de l'écologique, mais un pionnier de l'intégration.

LI L'un des thèmes moteurs de votre architecture et de vos propos sur l'architecture a toujours été la notion d'ensemble et, en lien avec elle, de mélange, donc de mélange entre ancien et nouveau, entre existant et nouvelle construction, entre thèmes et atmosphères. Pourquoi ce thème est-il si important pour vous, d'où cela vient-il ? Et quel gain en attendez-vous pour l'architecture ?

mŠ Ce serait une erreur de reprendre une conception démodée de l'ensemble, car ce serait le rêve d'un *genius loci*. J'ai l'impression que c'était là le rêve des postmodernes. Créer un ensemble, c'était pour eux harmoniser au moyen d'une expression forte. Mais, comme je le conçois, c'est encore le mot « mélanger » qui décrit le mieux ce qu'est un ensemble. Je crois qu'un ensemble est un orchestre qui produit de nombreux sons, qui s'accordent dans une certaine mesure. Mais seulement dans une certaine mesure, et sans former une harmonie. Pas non plus de façon patrimoniale. Juste dans une certaine mesure. Simple, il ne faut jamais projeter des constructions posées là pour elles-mêmes, ni rechercher délibérément le contraste à la manière d'un Carlo Scarpa. Pas de césure entre l'ancien et le nouveau. Toutes ces choses reviennent pour moi à ne pas comprendre ce que signifie un ensemble. Tout le reste fonctionne, mais seulement de façon très simple, par la même couleur et le même matériau, peu importe. Entre-temps, je suis devenu un peu « ensemble-chaotique » et je me dis parfois : avec le temps, presque tout devient d'une certaine manière, par la patine et le retour à l'état sauvage, un ensemble. Voilà la pensée fondamentale du réformisme : qu'il se forme un environnement non agressif, un environnement animé et bien vécu. J'ai l'impression que l'ensemble est une représentation de la société – voilà pourquoi c'est une utopie – une image que j'ai trouvée dans le style de la *Landi*, l'exposition nationale de 1939, et dans la société qu'elle dépeignait. Cette image de la société est née en Suisse peu avant et pendant la guerre, donc à une époque où il fallait à tout prix ré-équilibrer, compenser les déséquilibres au sein de la société. Il fallait embarquer tout le monde, il n'y avait pas d'autre choix. Ce qu'ils ont réussi alors, par exemple avec l'Hôpital cantonal de Haefeli Moser Steiger, je le tiens pour inatteignable aujourd'hui. Parce que les gens le savaient : il ne leur restait pas d'autre possibilité. C'est ainsi que sont sortis de terre des mélanges absolument explosifs, des ensembles d'une puissance absolue. Je n'en ai que rarement trouvé auparavant dans le monde, et plus jamais depuis lors. Les architectes de cette époque avaient renoncé à toute ségrégation. Il en va ainsi d'un Werner Moser, issu d'une famille de la haute bourgeoisie, ou d'un Max Ernst Haefeli, qui venait d'un milieu d'architectes bourgeois. Ils ont tous dû aller aux frontières, tous ont dû planter des pommes de terre, et ces anciens modernistes cool ont soudain découvert le confort. Il en est sorti quelque chose de fantasmatique – et, en un sens, le contraire du milieu dont ils étaient issus. Ils ont conçu des tableaux, des espaces et des lieux qui étaient comme une compensation démocratique de la guerre, ils ont fait ce mélange : c'est ce qui m'a toujours fasciné.

LI

On parle aujourd'hui beaucoup de la manière dont l'architecture peut influencer sur l'évolution de la société et de la sociologie, et dont elle peut contribuer à la qualité de vie de tous. Dans votre attitude, il m'a toujours semblé voir une sorte de contre-modèle à cette conception de l'architecture, qui est somme toute élitiste et autoritaire. Vous avez formulé cela un jour de la meilleure et pour moi la plus marquante des façons, par cette phrase : « Est rouge ce que la grand-mère reconnaît comme rouge, et non ce qu'en tant qu'architecte ou membre de tel ou tel groupe je définis comme tel. »³ Alors que tous les professionnels de l'architecture qui se respectent disent aujourd'hui qu'ils « construisent pour les gens » et que, dans le meilleur des cas, ils cherchent la confirmation de cette intention dans des processus participatifs où interviennent en fin de compte des individus qui pensent plus ou moins comme eux, cette phrase m'a toujours semblé exprimer une attitude plus universelle vis-à-vis des souhaits et des besoins des profanes, une attitude radicalement affirmative qui conduit à un réalisme architectural. J'en vois un exemple dans le centre du village argovien de Merschwand, où vous avez construit deux immeubles. Au rez, il y a une boucherie et le magasin de la coopérative agricole, qui exploite aussi une station-service, avec un toit à vous, magnifiquement nostalgique. Pour le citadin éclairé, c'est l'horreur : autant dans sa fonction de distributeur d'énergie fossile que de manifestation sociologique de l'individu qui, le dimanche, préfère une pizza congelée à une quiche maison confectionnée avec des légumes bio. Un arrêt de bus est également intégré dans l'ensemble et, dans la cour, loin de tout romantisme mais logiquement et tout à fait en harmonie avec l'univers de vie réel de la clientèle, il y a des places de stationnement de courte durée. En un mot : la vraie réalité du Plateau suisse. J'imagine que les personnes qui habitent ces maisons n'ont pas pu ou pas voulu prendre part à des processus participatifs et ne s'intéressaient pas non plus à la gestion collective de toits en terrasse avec plates-bandes surélevées. Cet ensemble n'en génère pas moins une sorte d'espace public villageois, qui fonctionne à cent lieues des visions romantiques de revitalisation des centres historiques courantes chez les architectes. Les gens qui font le plein, ceux qui font leurs achats, ceux qui attendent le bus, ceux qui rentrent chez eux, se rencontrent dans le passage couvert, sur la petite place de gravier, dirigés et encadrés, presque sans s'en apercevoir, par l'architecture. Est-ce que ce penchant affirmatif, qui s'exprime dans votre phrase sur la perception

du rouge, vous prédispose spécialement à accepter une telle mission de construction et à en retirer ou à y mêler quelque chose qui peut ajouter une plus-value à l'habitation conventionnelle et qui va bien plus loin que ce peut apporter une pure architecture d'investisseur ?

MŠ Ce qui fait aussi partie de l'idée réformiste, c'est qu'on ne parvient pas à faire participer les gens juste en posant la question : « Qu'est-ce que vous souhaitez, qu'est-ce que vous aimez bien faire ? », mais en procédant avec empathie, en essayant de dépasser la ségrégation au sein de la société, en se sentant engagé à leur égard. L'objectif, c'est que les gens puissent participer d'abord par les images que je compose. À Merenschwand, par exemple, on exigeait un volume gigantesque par rapport au bâti environnant. Mes concurrents ont réagi en conséquence et ont proposé des volumes gigantesques dans le village. J'ai réagi différemment : réduit et articulé. Qu'on l'articule, qu'on le dissimule un peu, qu'on le fasse avoir l'air d'avoir toujours été là... Je le fais, me semble-t-il, pour que les habitants du village et leur monde participent à la nouveauté. Je prétends que mon utopie réside en ceci : que j'utilise des objets, des formes et des couleurs qui appartiennent aux autres, et qui font partie de leur tradition et de l'endroit où ils vivent. Mais je n'imité pas, pas jusque dans les détails : il y a aussi de très belles maisons dans le village, avec du bois sculpté et tout. Je ne vais pas jusque-là, et je ne sais pas si j'y arriverai jamais. Mais je travaille de manière intégrative dans le cubage afin que se créent de petits endroits, comme vous les décrivez. Qu'on fasse mouche, c'est une autre affaire. Donc, que la distanciation soit correcte ou que l'on puisse se permettre davantage, on ne peut pas polémiquer là-dessus. C'est une question de poétique. Mais le principal, c'est que l'on se mette au travail avec l'intention que les gens puissent participer, parce qu'on tiendra compte de leurs traditions et de leur environnement. Voilà tout.

LI Rendons cela plus concret par des réponses rapides et donc franches et directes à des questions brèves, pour accrocher la lectrice ou le lecteur qui ne fait que survoler la présente publication pour regarder les illustrations : quel est, parmi tous les projets non aboutis dont vous avez été le concepteur, celui que vous aimeriez par-dessus tout avoir réalisé ?

MŠ Quelqu'un qui aborde l'architecture comme je le fais, par les concours, et ne reçoit pas directement de mandats, s'habitue à ne voir que ceci : gagné, perdu. Tout est concours, et gagné, c'est gagné. Ce qui reste dans le tiroir est bon pour la poubelle. Ce sera peut-être ensuite pour ma monographie, pour mes enfants, pour quelques mordus de recherche, mais moi, j'ai perdu. Vous venez simplement de me ficher à l'eau le

projet que j'avais présenté pour le lac de Constance. Il est maintenant dans le tiroir, et à présent je le trouve même bête.⁴

LI Y a-t-il un projet non réalisé dont vous êtes après coup content qu'il ne l'ait pas été ?

MŠ J'avais débuté comme architecte iconique et non contextuel. Au début, j'ai fait, je crois, des projets fascinants, du point de vue des autres. On en a parlé dans la presse spécialisée internationale et cela m'a fait connaître. C'étaient des projets iconiques, quelque chose pour l'Opéra de Paris ou pour la Bourse, avec Marcel Meili et Axel Fickert. Mais ce devait être une autre personne, et là je suis heureux que cela n'ait pas vu le jour. Parce que là, vous êtes tout de suite dans un autre monde. Vous êtes dans un monde iconique global, et vous restez planté là.

LI Quel intérieur préférez-vous parmi ceux que vous avez réalisés ?

MŠ Je trouve que les meilleurs intérieurs sont ceux où l'on a recyclé beaucoup de choses. Autrement dit, je ne trouve pas que les beaux espaces pour lesquels on peut travailler en faisant table rase sont les meilleurs. Par exemple, pas les escaliers de la cité *Mehr als Wohnen*, mais la transformation dans l'église de Horgen, parce que c'est elle qui avait le plus de force propre. L'intérieur de l'église a une telle puissance que je « devais » me servir des anciennes figures, parce que là-bas, l'ancien est très fort, et donc mon antagoniste est fort.

LI Si vous pouviez choisir librement un projet de construction, lequel auriez-vous le plus envie d'entreprendre ?

MŠ Le projet qui – si je l'avais construit – montrerait le mieux ce que je souhaite vraiment faire, aurait sans doute été la *House of One*, un édifice religieux qui devait réunir des lieux de culte juifs, chrétiens et musulmans. Et où je voulais mettre en scène la collision entre deux, trois volumes, tout comme ce que j'ai trouvé dans le quartier juif de Tolède, un endroit où tous les trois sont collés l'un à l'autre.

LI Quel projet considérez-vous comme votre plus grande réussite ?

MŠ Ce sont, je crois, ceux pour lesquels j'ai dû énormément travailler avec l'ancienne substance. À l'époque, et pendant encore de longues années, je ne l'ai pas vu ainsi. Mais, je dois l'admettre, le hasard a voulu que mes deux premiers mandats – le centre de congrès à Morges et le centre paroissial à Egg – ont été de ceux pour lesquels nous devions ou pouvions conserver beaucoup de l'ancien et où nous avons beaucoup surélevé, agrandi ou transformé avec discrétion. Je l'ai fait à l'époque, c'est vrai, sans l'avoir préparé méthodiquement avant, et c'est là où je me retrouve plus ou moins aujourd'hui.

LI Pourquoi êtes-vous devenu architecte ?

MŠ Par élimination. J'ai grandi dans un environnement empreint de sciences sociales : économie, sciences politiques, sociologie. Il était clair que rien de tout cela ne s'ouvrait

à moi. Dans les sciences naturelles, je suis mauvais. Je ne supportais pas la vue du sang. Je savais peindre et j'étais fort en calcul.

Il ne restait donc pas grand-chose d'autre.

LI Réferiez-vous le même choix aujourd'hui ? Et sinon, quoi d'autre ?

MŠ Rien d'autre, mais seulement parce que j'ai pu organiser mon métier comme une triade : pratique, théorie et enseignement. Il se peut qu'on parle parfois trop et qu'on consacre probablement trop de temps à l'enseignement. Voilà peut-être aussi des critiques que l'on pourrait m'adresser, mais j'y ai pris beaucoup de plaisir. Cela répond davantage à mes penchants et à mes aptitudes que de rester tout le temps assis devant un écran.

LI Votre position architectonique a-t-elle jamais fait l'objet d'une interprétation de droite ?

MŠ Je n'ai jamais eu de problème avec une interprétation de droite de mon travail. En Suisse, du moins, on ne m'a jamais accusé d'être fasciste. Ce n'est arrivé qu'en Allemagne, à l'époque des Analogues. En Suisse, à l'époque, tout le monde a compris que mes légendaires tenues uniformément noires, avec mes chaussures noires pointues – quelle pitié – cela venait de la culture punk. Les Suisses l'ont su tout de suite : celui-là veut juste se faire passer pour un anar.

LI Quel est votre bâtiment préféré dans l'histoire de l'architecture ?

MŠ Celui projeté sur concours en 1934 par Ivan Leonidov pour le Commissariat du peuple pour l'industrie lourde (Narkomtiashchprom) sur la Place Rouge. C'est que là, pour la première fois dans l'histoire, quelqu'un a conçu, a pour ainsi dire construit intellectuellement, quelque chose que j'ai ensuite péniblement bricolé pendant des années. Une sorte de nouvel ancien, de collage combinant réalisme socialiste et mélange délibéré, intellectuel, d'éléments américains, russes et soviétiques. Pendant la dictature de Staline. Et avec pour conséquence qu'il ne construira plus rien sa vie durant. Ce projet me plaît incroyablement. Comment il aurait été construit, je n'en ai pas la moindre idée. Mais imaginez un peu de quoi la Place Rouge aurait l'air s'il s'y dressait aujourd'hui.

LI Le cours de l'histoire en aurait peut-être été changé ?

MŠ Je crois bien.

LI Quels architectes ou courants de l'histoire de l'architecture vous ont le plus influencé ?

MŠ Le style *Landi* et les *tradifunkis*, un terme que j'ai entendu en Suède dans une conférence : c'est, en Suède, le mélange entre traditionalisme et fonctionnalisme.⁵ Il y a ces deux livres de l'après-guerre : *La Suisse construit* et *La Suède construit*. Les deux sont structurés de manière très similaire, c'est juste que l'un est jaune et l'autre rouge. Il suffit en fait d'avoir ces deux livres, tout y est.

LI Quels bâtiments construits par des collègues ces dernières années appréciez-vous le plus ?

MŠ Ce qui m'a le plus impressionné, ce sont les premières constructions de Herzog & de Meuron. Le *Studio photographique* (1982 à Weil am Rhein), la *Maison bleue* (1980 à Oberwil), la *Maison de poupée* (1985 à Bottmingen) et, bien sûr, le Haus an der Mauer (1988 à Bâle). Elles m'ont détourné du rossianisme.

LI Voudriez-vous habiter dans une de vos constructions – et, dans l'affirmative, laquelle ?

MŠ Comme on le dit en tchèque, le cheval du forgeron n'a pas de fers. J'ai déjà essayé par deux fois de projeter quelque chose pour la famille. Et j'ai chaque fois échoué. Si je peux simplement faire ce que je veux, je n'y arrive pas. Autrefois, j'en voulais à mes parents parce qu'ils ne m'avaient pas demandé de construire leur maison, mais aujourd'hui je leur en suis très reconnaissant.

LI Quel est le plus beau côté de votre profession ?

MŠ Une triade, là encore : Venustas, Firmitas, Utilitas. J'ai découvert un jour que j'aime la firmitas. Je suis en fait un petit bureaucrate et j'aime énormément faire les comptes, j'aime énormément discuter avec l'ingénieur. Et quand je dois mélanger la venustas, mes ambiances et mes espaces, avec la firmitas, ou disons avec la physique du bâtiment et les produits qui viennent du marché, cela me plaît énormément. Ce qu'il y a de beau dans notre métier, c'est que nous ne sommes ni des artistes ni des techniciens, ni des êtres pratiques. Nous sommes des concepteurs, et concevoir, c'est réunir ces trois vertus.

LI Et le pire ?

MŠ Le pire, en Suisse, c'est notre propension à la perfection et au luxe. J'ai l'impression que, quoi que nous puissions créer, la fois suivante, cela ne nous suffit plus et nous devons aller encore plus loin.

LI Quel sujet de projet de semestre, parmi la centaine de sujets que vous avez probablement donnés à vos étudiantes et étudiants dans votre vie, a été le meilleur ?

MŠ Au début, nous avions souvent des sujets qui permettaient de faire table rase. Cela incitait à concevoir des projets iconiques n'ayant qu'un vague lien avec le contexte. Les meilleurs étaient alors ceux qui avaient un fort contexte, qui ne permettaient pas de solitaires.

LI Quelle qualité est selon vous la plus importante pour les architectes de demain : le talent, le savoir ou la ténacité ?

MŠ Bon, voilà une question style presse de boulevard. Il y a quelque chose comme la solution la plus simple, la plus concise : la solution élégante. Mais on ne peut pas l'expliquer par des mots comme savoir, ténacité, talent. Les futurs architectes doivent avoir tout cela, mais la solu-

tion élégante ne leur réussit peut-être qu'une fois sur vingt, d'arriver de façon aussi « juste » à la solution. C'est la solution élégante qui est pour moi la plus grande qualité. Et voilà aussi pourquoi Le Corbusier est encore pour moi, bien qu'en fait il me contredise sur tous les points, l'un des plus grands. Chez lui, même les solitaires me plaisent.

LI Quelle a été pour vous la plus lourde charge quand vous étiez professeur à l'EPFZ ? Je me souviens que vous étiez très réfractaire aux repas du soir avec les collègues.

MŠ Non, non, c'est juste qu'il y avait cette chose. Le salaire était très bon, ça oui, les étudiantes et étudiants étaient très bons, et le corps professoral n'était pas si mal. Mais le bâtiment, l'endroit ! Sur le campus, on est coupé du monde, on reste entre idiots. C'était une endogamie terrible. En trente ans à l'EPFZ, je n'ai jamais eu la visite de quelqu'un de normal. Maintenant, à Prague, c'est le contraire, en une minute je me retrouve avec des gens normaux. Et il y a tout le temps quelqu'un qui arrive et qui veut aller boire une bière.

LI Vous aviez, durant votre période analogue, édicté des règles très strictes pour l'atelier de dessin : pas de musique, pas de nourriture, etc. Est-ce que vous regrettez que ce ne soit plus possible aujourd'hui ?

MŠ Les Analogues étaient un groupe qui voulait se démarquer par rapport à l'esprit du temps et au système de masse de l'EPFZ, par la manière de concevoir, de dessiner, et par l'habillement. C'est pourquoi ils ne l'ont pas ressenti comme une règle, mais comme une chose qui allait de soi. Mais plus j'avais en âge, moins cela m'a intéressé. Le problème de la musique s'est d'ailleurs résolu depuis avec les casques. C'est juste manger au travail qui aujourd'hui encore est banni chez moi. Parce que ce genre de *fun* pue.

LI Pour l'inauguration du pavillon suisse que vous avez conçu pour la Biennale de Venise, Alain Berset a tenu un discours. Vous souvenez-vous un peu de ce qu'il a dit ?

MŠ Non. Rien du tout. Là, je suis resté un punk à l'ancienne. Mon père a regretté toute sa vie d'être entré en politique. Il m'a juré de ne jamais être actif sur ce plan-là et il m'a transmis ce mépris de la politique. C'est pourquoi, à l'école déjà, je n'écoutais pas vraiment et aujourd'hui encore je n'écoute pas vraiment quand il s'en dégage un parfum d'autorité.

LI Ce n'est pas du tout un robot, sur votre pull. C'est une tête de mort ?

MŠ Oui, quelque chose comme ça.

- 1 *Hochparterre*, Cahier 5/1992
- 2 *Hochparterre*, Cahier 30/2017
- 3 « *Analoge Architektur* » – *Venturi europäisiert?*
Ein Gespräch mit Fabio Reinhart und Miroslav Šik, publié dans : *Werk, Bauen + Wohnen*, Cahier N° 5/1988
- 4 Šik fait allusion à un concours auquel nous avons tous deux pris part et que j'ai eu la chance de remporter.
- 5 Ce terme est très rarement usité. Ses deux éléments, *tradis* (pour traditionalistes) et *funkis* (pour fonctionnalistes) étaient courants en Suède dans les années 1930. Ce mot-valise semble être apparu pour la première fois en tant que titre d'un projet présenté par Asplund et avoir été repris ensuite de temps en temps dans des conférences ou dans quelques rares textes. On utilise plus couramment pour désigner ce courant les termes *Swedish Modern* ou *Swedish Grace*.

Miroslav Šik, né en mars 1953, est le fils de l'économiste réformiste Ota Šik et de la militante féministe Lilli Šik-Grünfeld. La réforme économique élaborée par Ota Šik, qui cherchait à trouver une *troisième voie* entre capitalisme et communisme et qu'il a mise en œuvre dans la fonction de vice-premier ministre, a contribué dans une mesure déterminante à l'éclosion du Printemps de Prague. Après l'intervention de l'Union soviétique, la famille a émigré à Bâle en passant par Belgrade. Šik a achevé ses études secondaires au gymnase de Bâle, puis étudié l'architecture de 1972 à 1979 à l'EPF de Zurich, avec notamment pour professeurs Aldo Rossi, Mario Campi et Dolf Schnebli. Il a ensuite été chercheur, de 1980 à 1983, à l'Institut gta de l'EPFZ, puis, de 1983 à 1991, maître-assistant aux côtés du professeur Fabio Reinhart. À cette époque, il a joué un rôle central dans le courant dit *architecture analogue*. De 1990 à 1993, Šik a été chargé de cours à la Haute école technique de Prague, puis professeur invité, en 1993 et 1997, à l'EPF de Lausanne. De 1999 à 2018, il a été professeur ordinaire à l'EPFZ. Depuis 2018, il dirige l'École d'architecture à l'Académie des Beaux-Arts de Prague (AVU). En 1987, il a fondé son propre bureau d'architecte. Ses premières constructions importantes datent des années 1990. Depuis 2016, le bureau est géré en partenariat avec Daniela Frei et Marc Mayor. On compte parmi ses principaux projets et constructions le centre paroissial catholique d'Egg, le centre de congrès de la Longeraie à Morges, le *Musikerwohnbaus* (Maison des musiciens) à Zurich, les trois bâtiments de la coopérative d'habitation *Mebr als Wohnen* (Davantage qu'habiter) à Zurich, d'autres immeubles d'habitation à Winterthour, diverses transformations d'édifices religieux ainsi que le lotissement coopératif *Frobburg* à Zurich. En 1985, Šik obtient la nationalité suisse et la bourgeoisie de Zurich. Il est marié avec Kateřina Šik, qui a donné naissance à son fils Jan, et partage son temps, depuis les années 1990, entre sa famille patchwork à Prague et son bureau à Zurich.

Lukas Imhof est né en 1974 à Zurich, a achevé ses études gymnasiales à Romanshorn et a étudié de 1994 à 2001 l'architecture à l'EPF de Zurich, avec entre autres professeurs Flora Ruchat-Roncati, Mario Campi et Miroslav Šik. Il a ensuite travaillé trois ans dans le bureau d'architecte de Miroslav Šik. De 2004 à 2012, il a été son assistant à l'EPFZ et a cosigné avec lui l'ouvrage *Midcomfort* en 2013. De 2014 à 2024, il enseigne à la Haute école de Lucerne. Depuis 2024, il est professeur ordinaire à la chaire de conception et construction de l'Université technique de Graz. Il fonde son propre bureau d'architecte en 2004, qu'il gère jusqu'en 2012 avec Daniel Nyffeler, puis seul. Depuis 2025, il le dirige en partenariat avec Jean-Brice de Bary. Ses principaux projets et constructions comprennent les bâtiments de l'institution de soins aux personnes *Ekkhartshof* à Lengwil, des bâtiments pour la station d'épuration d'Altenrhein, des transformations de bâtiments scolaires pour la ville de Zurich, divers établissements de formation dans le canton de Thurgovie, l'extension de l'entreprise Appenzeller Alpenbitter AG et le complexe d'habitation *Sandgrube* en Appenzell, ainsi que le centre paroissial *Stefansviertel* à Zurich.

ENGLISH TRANSLATIONS

Felix Lehner
in conversation with Ursula Badrutt
The privilege of being an ally
171

Pamela Rosenkranz
in conversation with Bice Curiger
Human future is naked
177

Miroslav Šik
in conversation with Lukas Imhof
For me, tradition is colourful
183

The November snow has caught everyone by surprise, and the traffic has come to a standstill. I therefore resolve to make my way to the Sitter Valley on foot. This destination-oriented yet slow and unplanned route of approach to the site nestling beneath the mighty Fürstenland Bridge and embraced by the River Sitter, negotiating steps and winding paths along the way will, I decide, put me in the right frame of mind for my conversation with the founder of the Kunstgiesserei St. Gallen and co-initiator of the Sitterwerk Foundation. Arriving at the bottom, I am greeted by bleating sheep standing huddled together in front of their pen, followed by a long-serving member of foundry staff. She is clutching a mouse in a plexiglass trap which she is taking to release on the other side of the river. The level of activity increases somewhat as I enter the bucolic site with its cluster of buildings, most of them constructed in the early 20th century for the textile dyeing works that operated there at the time. Scarcely had the works closed and the site been opened up to new uses when Felix Lehner's Kunstgiesserei (art foundry) moved in, a little over 30 years ago. Today, the location on the outskirts of St. Gallen is an international centre of knowledge for the production of art, with artists from around the world going in and out and discussing, developing and implementing their ideas in dialogue with specialists from a number of disciplines.

In front of the kitchen where I begin looking out for Felix Lehner, a mountain of cauliflower stands ready on a counter for lunch, which is taken in the works canteen as in a large family. People are going from one building to the next, greeting each other warmly. The mood is relaxed and yet focused. Felix has just returned from a trip to the foundry's subsidiary in Shanghai and project discussions in Bangkok. He suggests conducting our conversation in his home. He and his wife, the artist Katalin Deér, live on the roof of the former boiler house with views up to the hills, the concrete and stone bridges – formidable constructions which owe their existence largely to the boom in eastern Switzerland's textile industry. The company founder's house at the firm's own site is redolent of *Gründerzeit* villa culture. But the attitude here is different. The residence looks more like a bivouac than a villa, while the circular container conversion exemplifies people's respect for material as cultural achievement.

UB What's it like for you having your home slap bang in the middle of the company? It means you live and work in very close proximity.

FL It's wonderful to be so close and yet, as now, be able to distance myself from the business by just walking a few steps: firstly, through the Kesselhaus (boiler house) with the works by Hans Josephsohn, the storage rooms containing his entire estate from the studio in Zurich, up the spiral staircase in the former water tower, and across the roof to the house. We used to live in the boiler room annex, in an extension of the staircase, as it were, and in the middle of the showroom. But we urgently needed more exhibition and storage space for the Hans Josephsohn sculptures, which was partly due to the casts we were able to make for him. He often came here to work. So we kept our eyes peeled and, quite by chance, spotted an ad in *Tierwelt* magazine stating that a container was available to anyone who wanted it. Our enquiries revealed that it was a former restaurant pavilion built by Gigon/Guyer Architects. Our minds were made up. With the help of our architects Lukas Furrer

and Christoph Flury, whom we've been working with for 25 years, we created the quarters that we've been happily living in for 15 years. It's just one of many examples of how buildings and spaces here take on the qualities of sculptures, change and evolve. We want workplaces that are attractive and buildings that have dignity.

UB That approach of achieving sustainable solutions to problems by unconventional means seems to me fundamental to the way you think and operate, when it comes to both construction and issues surrounding the materials for an artwork.

FL It's often the case that previously unimaginable solutions arise out of challenging circumstances or necessity. I see it as our job to give the artist's perspective all the freedom it needs to think and sketch out, in order to create something where it isn't immediately obvious what it is and whether it's feasible. We try many things in order to make it happen, but also to avoid panicking if it doesn't work out or ends up changing. That's exactly where we were just now with Precious Okoyomon. We'd already worked with her over recent years in Madrid and at the

Beyeler in Basel. Now we're working on a piece for her exhibition at the Kunsthhaus Bregenz, which opens at the end of January 2025. The project we'd envisaged almost fell through due to lack of funding and time. We had to come up with a new option at the last minute. You don't always need the ideal starting point in order to arrive at impressive works of art. Our years-long collaboration with Urs Fischer is an example of that. We work together to come up with ways to turn his ideas and sketches into reality. He has a knack for rethinking the existing, time after time. It's not just about fulfilling a commission. It's about giving the material relevance and magic. Other examples of that closeness include our collaborations with Nicole Eisenmann, Pierre Huyghe, Katharina Grosse and Douglas Gordon. These days, Thomas Houseago is busy developing a wide range of works and we are showing him how design can intervene in the moulding process. He is currently buzzing with new possibilities and is working here day and night.

UB Where do you derive your confidence that difficulties and obstacles lead to good solutions? Does it come from your background?

FL Coming up against barriers and drawing the strength from them to develop alternative ideas has been a constant since my childhood. Experience of dealing with seemingly hopeless situations – caused by social norms and constraints, for example – has shown me the way forward. Today, I'm part of a big team. Many things don't depend entirely on me; you have to see the bigger picture. That's reassuring. But the terrain we're cultivating, on which we've already achieved a lot and have simply endless possibilities and solutions in front of us, remains uncertain and ambiguous. That suits me very well, I feel alive here. A lot of energy always comes back.

UB Can you clarify a bit what you mean by uncertain and ambiguous?

FL I'm talking about the development and execution of artworks. We offer the framework, which is much more than just the infrastructure. Physical materiality is combined with theoretical knowledge, arduous and messy manual labour meets mental tussle. In between, an atmosphere is created that allows for openness and thus the unpredictable and unforeseen. Being so close to the creation of art, being involved in the thought process, being hands on, that close interaction with artists moves and excites me.

UB You built up this place and this spirit without a material basis, and almost without money. How did you manage it?

FL For me, the potential for a material statement was always important, to overcome resistance and not be the plaything of outside forces. A lot came about on the basis of dreams, ideas, wishes. I acted without assurances,

sometimes without approval. Inner imagination can transform dreams into reality.

UB One example that occurs to me of material manifestation achieving the totally impossible is what you did in 1982, when the closure of the Saurer works in Arbon was announced. You borrowed 2,000 francs from friends, filled two trucks with foundry machinery and accessories and dumped it all in a warehouse, for later. Back then, you were working as an assistant in a small art foundry, which was actually your dream job at the time. Your employers viewed what you did as a betrayal and fired you.

FL Time and again, I took a utopian idea and turned something that seemed unrealistic and untimely into a manifest reality. For example, setting up an art foundry at the age of 22 without any justification for doing so. I always sensed an energy in me that motivated other people to get involved, support, to think bigger and broader. Even when I was a child, my experience was that doors open up between dreaming and doing. I never felt limitations to be solely demotivating. Quite the opposite.

UB There were tough times too, a lot of suffering, loneliness.

FL As someone who's dyslexic and was poor at school, I've always needed to be good at something, to do something that gives pleasure to me and others. I had a hard time in the classroom and at home, because I didn't meet conventional expectations. Even though I also had a great and inspiring childhood and youth, with awareness of culture and an extensive social circle in my parents' home. But there were many low points, mainly caused by middle-class and in some cases pious rectitude, Catholic double standards and the patriarchal, authoritarian and brutal reality of life. For me, that was something destructive, and as a child difficult to contextualise, because I had nothing to measure it against and at the time it was the only world I knew. In that situation I had to protect myself, reinterpret the world for myself, get by on my own, find other ways instead of meeting expectations.

UB What did that other world look like, and how did you find it?

FL When I was a child, I spent a lot of time on building sites, standing around and watching. My two siblings and I had a kind of autonomous space at home, the "garden room", where we could enjoy almost unlimited freedom to do what we wanted: raise mice, frogs and squirrels, build carbide bombs and rockets, or bolt three broken machines together to make one that worked. I dragged material back from the tip and the recycling centre, took everything apart, expanded my knowledge of repairs that I'd learnt from my father, who was a gifted craftsman, and so found out how things work. That gave me a conception of human creativity

and the miracle of being. Knowing about machines and devices also earned me recognition and gave me a feeling of being needed. The "garden room" was the space for my secrets and discoveries. I made my first castings there while I was still at primary school: five-franc coins cast in plaster moulds after some tinkering with a lead-tin alloy. It was a lot of work and a whole lot of fun.

UB How and when did art come into the picture, and what were the consequences? The art museum in St. Gallen was closed at that time.

FL When art came into my life, a whole new world opened up. I learnt about art and literature from a teacher at secondary school. It was a huge stroke of good fortune that Alois Hengartner, who taught languages and drawing, became my teacher. It was through my father and his lunchtime reports from the classroom – he taught at the same Catholic school – that I learnt about Hengartner when I was still at primary school – and also about Niklaus Meienberg and his *Reports from Switzerland*, which appeared in the *Tages-Anzeiger* newspaper from 1972 and were published in book form in 1975 – much to the outrage of many, including my father. But not Alois Hengartner, who defended Meienberg against the charge of denigrating his own country and valued him as a literary and political figure. That was when I realised there is more than one view of the world, and different interpretations of right and wrong. Hengartner read us thirteen-year-olds things like Dada texts from Kurt Schwitters's *Eve Blossom* and Hans Arp's *Cloud Pump*. I sought out more literature in that vein from the bookshop. Hengartner regularly visited exhibitions with us, a gang of pubescent boys. He knew all about contemporary art and also wrote reviews. The Erker Gallery and Galerie Wilma Lock were right close to the school. Roman Signer began exhibiting at Wilma regularly from 1973 onwards, as did Bernard Tagwerker, Markus Raetz, Franz Erhard Walther and Imi Knoebel. Then in 1977 there was Anne Marie Jehle, whose *Eisbecher aus Serviertablett* (Sundaes on a Serving Tray), with penis tips sticking out of plaster foam, I had to go and see multiple times. I also met artists themselves there. Those were moments of great happiness. I realised that art can elicit a sense of attachment to the world even if I didn't understand it, merely through observation and its presence. I liked that mysteriousness. It enriched me and gave me strength.

UB Erker was more than a gallery. It was set up in 1958 and was also a production centre, with a publishing house and, from 1963, a printing works. International artists and writers such as Eduardo Chillida, Hans Hartung, Eugène Ionesco, Asger Jorn and Günther Uecker produced their works

directly at Erker Press. Erker symbolises the city of St. Gallen's transformation into an open-minded, cosmopolitan appreciation of culture in the era of postwar modernism. How important was that interplay of art, book and craftship for your vision?

FL Erker was a role model. I was very attracted to it, but shy, and I had no words for the feelings I experienced when looking at art. I went there every week and viewed the exhibitions many times over. They noticed how deeply moved and interested I was, and they gave me the dog-eared display copies of the publications and allowed me to take the exhibition posters home with me, of Henri Michaux, for example – all genuine stone lithographs. Another important discovery was the Lüchinger antique shop. I browsed through the books and was amazed at the accumulation of knowledge from all fields. That's how I chanced on a book called *The Art Foundry*, an exploration of the artistic and cultural history of metal casting over a period of 5,000 years but also an introduction to metallurgy and the various casting techniques, accompanied by wonderful rotogravure photographs. That discovery was the overwhelming, pivotal moment. From then on, I knew what I wanted to become and how a knack for craftship, a delight in machines, but also an interest in art, a sense of the magical and a fascination with the inexplicable can all come together: in casting works of art!

UB That all sounds logical and practicable. But then things weren't quite as straightforward as that. Why did you become a bookseller?

FL My apprenticeship as a bookseller was a solution born out of necessity: a way out, but also one that was good and important. I secured a trial apprenticeship at the Zollinger Art Foundry in Bischofszell, and was able to spend two weeks moulding and casting there in 1975. But for my training, they pointed me in the direction of an industrial foundry. That wasn't what I wanted, and so I decided to train as a bookseller, despite my father's misgivings. He felt it was a woman's job. However, as I was still too young to start my training, my parents sent me to a Catholic boys' boarding school in Neuchâtel. I fell into a kind of youthful depression, read melancholy expressionist literature by Carl Einstein, Georg Trakl and Gottfried Benn, poems by Paul Celan, late essays by Jean Améry, and Peter Kropotkin's *Memoirs of a Revolutionary*. And decided to travel to South America and never come back. To tide me over financially, I secretly took my gold Vreneli coins from my father's safe and went first to Paris, in autumn 1977. I was 16 and it was a difficult and dismal time. The money quickly ran out, I didn't have a job at first, and getting hold of food became a challenge. But I soon met a lot of great people who made me feel that I was all right. My friend José Pacheco Ramos, an unemployed Peruvian

political scientist, showed me Paris: the Cinéma-thèque française, the new Centre Pompidou, the anarchist restaurant at Place d'Italie, where you paid as much for your meal as you could afford and, if you were really hard up, nothing at all. Another Peruvian friend, who worked as a night porter in a hotel, let me sleep over in his flat. I had to be out at 6.30 every morning, and I'd stand on the street amid the North African hustle and bustle of Barbès-Rochechouart. I spent days and weeks in the public library at the Centre Pompidou, reading profusely and leafing through all the illustrated books. Despite my enthusiasm for those new worlds, I feared confrontation with my family and couldn't see any way out. But that moment of hitting rock bottom put many of my fears into perspective and I returned home stronger than when I'd left. It was right at Christmas and it was bedlam. Of course, my parents were relieved. But they hadn't told anybody that I had vanished; they let everyone think I was doing well in Neuchâtel. On 5 January, I had to go back to boarding school. The headteacher persuaded my parents to send me to a school in Paris. So I spent another four months there, without ever setting foot in the Catholic seminary that had been lined up for me. My South American friends got me the paperwork with stamps and signatures that I needed. It was only after that, that I started training as a bookseller.

UB A solution born out of necessity – but also another key moment.

FL Through my friend and colleague Andrea Spychiger, I had an encounter in 1978 that was to have far-reaching consequences – first with Jürg Hassler's film *Josephsohn – Bone of Contention* (1977), and later with the artist himself. At the time, I was already working as an assistant at the art foundry in Bischofszell. In 1981, Spychiger invited Josephsohn to put on a small exhibition in the courtyard of the bookshop, and we organised the book launch for his newly published monograph. I helped to install the sculptures, and Josephsohn stayed in our flatshare. He was 60 years old, I was 20. It was the start of a long collaboration and friendship. Through his work, and through meeting and sharing with him, I learnt that the quality of art can generate an energy that creates value regardless of outside recognition and success. Hardly anyone knew and appreciated Josephsohn in the 1970s, 1980s and 1990s. But he didn't care, he just carried on working. Quality doesn't need a market. That still sticks in my mind and motivates me today. But I'm absolutely delighted that now, some 45 years later, Albert Oehlen is curating a magnificent solo exhibition of works by Hans Josephsohn at the Musée d'art moderne in Paris, and the Metropolitan Museum in New York has acquired a reclining figure for its collection.

UB We've now reached the point where your dreams start to turn into reality, and you act on your realisation that you are destined to work at an art foundry.

And you're right in the thick of it.

FL It didn't feel like I'd been chosen. It was more that, through a lot of experiences, some of them painful, and constraints, I'd learnt that it's my responsibility to find where I belong and not be a victim. I've learnt that you derive meaning and enjoyment from working and researching when you expend yourself, so that you get more energy back than you've invested. That also means being moved inwardly. What drives me is proximity to the artistic process: being involved in developing, doubting, deciding, being an ally. I see that as a great privilege that all of us here share. Those experiences are essential, also in the community of our team.

UB But it's also the case that you're not simply satisfied with what you've achieved. There's this striving for more, continually growing and going further – does that come from your desire to expend yourself?

FL I think the "more" isn't so important. It's not about size, it's about quality. Setting up the foundry in Beinwil am See was a big adventure that involved creating something outside the norm: I needed to be close to the artists. I got great satisfaction from being able to show that there's another way of doing things, without going down the prescribed routes and contrary to the conventional understanding of profitability, and from doing it together with like-minded people. It was also about realising that it's existential and vital to take responsibility for your own actions. The first bronze cast was, as we'd agreed when we first met, a small relief by Josephsohn, followed by another relief by the artist Pia Fries. Josephsohn brought some more works. We had plenty to do, and after ten years the premises had just got too small.

UB Now the art foundry employs 80 people in St. Gallen alone, and another 15 in Shanghai. Then there's the Galerie Felix Lehner, the Photo Lab and the areas covered by the charitable Sitterwerk Foundation with its art library, material archive and workroom building. Can you actually still do your dream job?

FL It's true that I only do a tiny amount in the workshop these days. But I often have the opportunity to get stuck in and take time for ideas that appear impracticable. It really buoys me up, the diversity is a great motivator. I still have a need to experiment and explore limitless possibilities. We've become a big organism, continually growing and evolving to meet the needs of the artists. It's gratifying to see that not everything depends on me. That spirit is maintained by a whole range of people, and a strong collective consciousness has developed from inside. I can't, and don't want to, control everything,

and I'm learning to let go. Our management now consists of five people, including Moritz, one of my two sons. Of course, the foundry's constantly evolving operations lead to internal criticism and resistance now and again. It's also my job to balance, to motivate, to know when we need to make a detour or when things need to be done quickly. And also to defend our values, and to reflect on where what we do has an effect and also an impact on the world.

UB You're moving towards issues of sustainability?

FL I resist both moral and ideological strait-jackets, and supposed certainties about how our world works and what's right and wrong. But socially and environmentally, we're on the brink at so many levels; we're massively overexploiting our world and we human beings have destroyed the basis for our very existence. The fact is that our conventional ideas of business, technological advance, supposed security, prosperity and social ties have led us to the catastrophe we face today. That makes the significance of art an especially important question. Art can't be reckoned in numbers. Art is complex, it needs other criteria. It's about the value art adds for our society, which is independent of the market and can't be measured in financial terms. On the small scale, it's also about the value of this place, this community, an entity of people who've been working here for 30 years. The Sitter Valley is a kind of site hut and model world. It's a synergistic union of nature, craftship, historical and new *Baukultur*, social existence, research and artistic engagement. Production is carried out under ideal conditions, with energy self-sufficiency ensured by our own hydro and solar power. We can't secure its future just by doing nothing that's wrong and everything that's politically correct. Instead, we have to address how we can make practical improvements such as moving to climate-neutral production. Since 2019, we've been conducting a comprehensive climate assessment, trying to understand what that means in terms of energy, what actions we need to take, what needs to be reinvented. We can influence the materials and processes that we use. What does art have to offer here? Is there a CO₂ equivalent for a good work of art? Sculptures last for centuries. Josephsohn simply did his job, independently of all trends and resistance. There are artists who are able to devote their entire lives to their art, whether or not they are successful and enjoy global recognition. Sometimes there's a transformation in the way an artist's work is perceived, as is happening with Simone Fattal, who was born in Damascus and now suddenly is exhibiting at the Louvre, the Secession and other major museums. Others are never shown internationally despite their high quality. It's also about facing up to those contradictions and incompatibilities. That's an essential task of this place.

UB How did the Sitterwerk Foundation, with its library, material archive and guest studios, come about?

FL When I started out casting works of art with my own company, I was self-taught. After just a year and a half at the Zollinger Art Foundry, I was short on knowledge and experience. That spurred me on to collect textbooks, comb through libraries, visit small art foundries all over Europe, and attend seminars on antique bronzes and restorations. That in turn reinforced my desire to establish a little research centre in the Sitter Valley, with a library, a material archive, and also places for guest artists to work and sleep. That part exists independently of our profit-making commissions. The essential thing is that artistic work, production and research can cross-fertilise each other. You can learn about everything from Meret Oppenheim to the chemical dyeing of metal surfaces or the morphology of woods and mosses from samples and formulations. With the dynamic arrangement of the books and the table that knows what's lying on it and so can automatically generate a small booklet with a complete bibliography, we're trying to create new knowledge spanning materials and books.

UB Looking to the future, what's next? What will things look like in the Sitter Valley ten years from now?

FL In every step I've taken, I've never asked myself whether it was worthwhile and how sure it was of success. It's always worthwhile realising your dreams and having the courage to take the next steps. That creates a different, non-financial value for yourself – and sometimes, with a bit of luck, for the world too. We're constantly learning, enjoying ourselves, watching something grow. That's culture. We've successfully developed new content and uses for the buildings from the inside out. We've been able to defeat master plans from the mid-1990s which would have scheduled most of the buildings we use today for demolition. That drove us to go for expansion, to swap the role of victim for agency, and revitalise the content and functions of the buildings themselves. Up to now it's worked well, not least thanks to the owner Hans Jörg Schmid's openness to what we were doing, and his affinity for Josephsohn. He's given us support, including financially. In 2006, together with Daniel Rohner, who supplied the basis for the library with a stock of 25,000 titles, we set up the Sitterwerk Foundation. Initially, Schmid waived the rent on the Kesselhaus in exchange for sculptures by Josephsohn. With my share of the proceeds from selling my parents' house, I was able to acquire another part of the property a couple of years ago on the other side of the canal: swapping an elegant four-family house in an ideal location for a muddy piece of wasteland in the ravine, as it were. It was during the

coronavirus pandemic. We opened up the 1866 swimming bath, renovated the bathhouse, built the striking studio, mainly out of used materials, for the American artist Jim Dine, who's nearly 90 and has the right to live and work here for life, and who often drops by. Recently, we've been able to rent the entire eastern section of the site to create more space for the individual workshops. My idea was always that different fields belong together: art, casting, books, studios, material patterns, workshops, building, eating, showing, machines, sharing, sleeping. The little Sitterwerk Foundation has a huge reputation and international reach, but despite various cross-subsidies from the art foundry and support from the City, Canton and private benefactors, it operates on a tiny budget. I know from previous experience that it's a good time to take the next bold steps and build further!

Felix Lehner was born in 1960 in St. Gallen, where he also grew up; after completing compulsory education, he headed off to Paris in 1977. In 1978, he began training as a bookseller at the Rösslior bookshop in St. Gallen. After completing his apprenticeship, he worked at the Zollinger Art Foundry in Bischofszell from 1981 to 1982. In 1983, he moved with his then wife Gaby Lehner-Schnurrenberger and friends Dodó Deér, Anita Mendler and Daniele Tomasi to Lake Hallwil, opening his own art foundry with residential quarters in a former cigar factory in Beinwil am See. His son Bastian was born in 1990, followed in 1992 by his second son Moritz. In 1994, the foundry moved to St. Gallen and installed itself in the halls of the former dyeing works in the Sitter Valley. Since 2005, it has been executing large-format productions in close collaboration with a Chinese foundry, with the subsidiary Kunstgiesserei St. Gallen (Shanghai) being established in 2012. The Kunstgiesserei St. Gallen has been a company limited by shares since 2006. That same year saw the establishment of the Sitterwerk Foundation to create, expand and operate a centre for art and material technology. The Foundation comprises three operations that have grown up around the foundry: the art library with a dynamic arrangement of some 30,000 books, the material archive under the same roof, and the workroom building with a number of guest apartments. On the same site, working in similar areas and sharing much of the same infrastructure since 2002, are the Kesselhaus Josephsohn, where the artist's entire estate is preserved and, closely linked to this, the Galerie Felix Lehner, which also helps to finance work on the estate. The Photo Lab was added in 2009. Felix Lehner has lived with the artist Katalin Deér since 2003. He received the cantonal award for culture in 2017, followed in 2018 by the City of St. Gallen Culture Award and a prize from Erbprozent Kultur, a Swiss foundation for the promotion of culture. Jim Dine has been working in a studio specially set up for him on the site since 2023.

Ursula Badrutt was born in 1961 in Chur, where she also grew up. She studied art history, history of architecture and general history in Bern, and works as a freelance art educator in various fields and at different locations. Between 1991 and 1994, she lived in Zimbabwe. From 1995 to 2011, she worked as a writer and culture editor for the *St. Galler Tagblatt* newspaper. She received a prize in recognition of her art reporting from the City of St. Gallen in 2010. From 2011 to 2024, she was head of culture promotion at the Canton of St. Gallen Office of Culture. Since then, she has worked as a freelance art critic and writer for various media.

Human future is naked
Pamela Rosenkranz in conversation with Bice Curiger

The meeting took place at Pamela Rosenkranz's large temporary studio in Zurich's District 5 on 18 November 2024. Bice Curiger's dog Schnapsi, who joined the conversation, showed particular interest when the conversation revolved around cat fur.

- BC In your work, you dissolve the contrast between the figurative and the abstract. Invisible elements form its centre, which cannot be called immaterial. These include molecules, bacteria, viruses, scent hormones, pheromones and more. When did you first develop an interest in these components?
- PR I've actually always been interested in them. From an early age, I wondered why we find art fascinating, what it triggers in us, and how it moves us. Beyond art historical interpretations, there are many other perspectives, such as biological and psychological approaches. How do we humans feel? How do we express feelings? And how do we influence each other? Art acts like a membrane, a medium in which we can address these questions about human existence without directly articulating them linguistically.
- BC Art as a membrane, as an osmotic process. In other words, you also take the audience into account. You observe a circular exchange between the viewer and what has been created by an artist like yourself. In turn, you witness processes and initiate new ones.
- PR I have read extensively since an early age; literature conveys knowledge in a narrative format, which is also emotionally charged. In art, these intertwined and interconnected layers are even more immediately tangible. I am fascinated by the sensory complexity that is not purely text-based but engages multiple layers of perception, thereby uncovering new ones.
- BC In your early work, you used aspirin tablets as a material, creating photograms by chewing the aspirin and spitting it onto photo paper, on a black surface (*Spill*, 2008). Your work is often based on the body and its processes, exploring the fluidity between inside and outside. You also engage with the idea of projecting outwards – something internal that is usually only symbolically conveyed in art. Here, however, feelings are physically projected from the inside out. This is a romantic concept that does not interest you. Instead, you approach the exchange between interior and exterior in a phenomenological, physical and psychological way, but not in a romantic sense, right?
- PR These works involved various everyday medications, including psychotropic drugs. I chewed them and spat them directly onto photo paper to expose them. What became visible was only the material residue – filler and saliva.

These stains referenced the idea of the Rorschach test, which forms a basis for subjective interpretation and psychological analysis.

BC You were born in 1979. When did you first encounter mobile phones, computers and the internet?

PR When I came of age, I bought my first computer. It was a round, colourful machine – mine was turquoise, green and white. Unfortunately, I started reading fewer books at that point, immersing myself instead in the internet – exploring scientific areas, chats and video games. I was also deeply interested in image editing programs. Many of my earliest art school works were digital.

BC I see a connection between your work with water bottles (*Firm Being*, since 2009) and Meret Oppenheim. You are now receiving the prize named after this artist, which is also why we are having this conversation. I must think of Meret's famous fur cup, created in 1936. An icon of the Surrealist movement, it disrupts the seemingly natural act of drinking and incorporation at a sensual level. The object suggests that fur might enter our mouths if we drink from it. The work, titled *Le Déjeuner en fourrure* (*Breakfast in Fur*), has, of course, erotic connotations. It has been said that the title references Sacher-Masoch, the author of *Venus in Furs*. Oppenheim's *Breakfast in Fur* also evokes a woman dressed only in fur drinking tea. Your bottles, despite their labels, contain not pure spring water but a pink, viscous liquid. This figures as a contemporary update of Meret's cup, which conveys a gently unsettling sensual appeal.

PR The fur cup was a very inspiring work for me. It touches on questions that particularly interest me: what does it mean to be human now, and how might we imagine humanity in the future? In doing so, I always consider the past – a time when humans primarily wore fur and had to skin animals themselves. Fur in fashion still evokes sensual and emotional associations today. Surrealism played with this, especially the idea of incorporation and the erotic aspect of the female body, which could also be hunted. The future of humanity is naked. Through evolution, we shed our fur because nakedness appeared more attractive to us. Fur would still be useful, but humans discarded it because smooth skin is aesthetically preferred. This nakedness and its significance are exactly what interest me: what does skin

colour mean to us – not only as a colour but also as a material in itself? In advertising, skin is often idealised as a flawless, monochrome surface symbolising youthfulness and purity. Even as an art student, I began questioning this aesthetic paradigm by painting with make-up. I drew and experimented with its materiality – a liquid that is both a colour and a texture. This exploration led me to engage with containers and liquids, themes I continue to revisit in my work. This is how the idea of working with water bottles for *Firm Being* originated. Around 2010, I began collecting bottles from global mineral water brands. These brands use advertising slogans that promise purity and salvation through water – a fascinating interplay of symbolism. This “short-circuiting” between material, message and body is a recurring theme that interests me. It could also be understood as a homage to *Breakfast in Fur*.

BC Incidentally, in 1933, Meret Oppenheim created a small piece titled *Walkers Behind Fence* (*Spaziergänger hinter Zaun*). She painted the fence with strings and the people with lipstick. Around the same time, Meret Oppenheim also designed jewellery for the fashion designer Elsa Schiaparelli, including a metal bracelet lined with fur, which preceded the fur cup. You have addressed the patterns of tiger or cat furs in images that you downloaded from the internet (*Pattern Tension*, 2017). In this work, you delve into ambiguity: one wonders whether the photo merely depicts the fabric of a dress or whether the fur belongs to an animal. It could also be a woman ...

PR ... wearing the fur.

BC This creates a fluid sense of reality that we constantly navigate today. We have learned to shift between the fictional and the real. Nowadays, people distinguish between what is *IRL* (*In Real Life*) and internet reality or Image-Related Reality. This contrast highlights the gap between Meret Oppenheim's generation and our present existence, a theme also reflected in your engagement with fur.

PR My work primarily focused on cat patterns – specifically, spotted or tabby patterns. I explored how these camouflage markings evolved in fur through the interplay of shadow and light in steppe landscapes. At the same time, cat patterns have long served as trophies, dating back to prehistoric times, with fur being incorporated into clothing as a symbol of power. Additionally, humans share the parasite *Toxoplasma gondii* with cats, a parasite that originated when cats were large enough to hunt humans. Today, it influences the behaviour of mice and other mammals – and still affects humans. It is believed to make cat pheromones appear attractive rather than repulsive, with far-reaching implications, including in the perfume industry. Chanel N° 5 was originally based on such pheromones, which were first

derived from cats but later synthesised for ethical reasons. Interestingly, a similar molecular structure is also found in Sauvignon Blanc. France has a particularly high prevalence of *Toxoplasma gondii*, presumably due to the high consumption of raw meat. This leads to contamination through various pathways, including direct transmission from cats.

BC Quite a bold idea ...

PR But it gets even wilder ... In the end, it seems that this parasite's goal – whether in an experiment with a mouse or in prehistoric humans – is to eliminate the natural flight instinct. When the host detects a cat's scent, it no longer recognises the danger but instead feels attracted to it. This often has fatal consequences, allowing the parasite to find a new host and a place to reproduce within the predator. What's fascinating is that feline patterns repeatedly appear throughout fashion history and remain an enduring cultural symbol of attraction. In my works, which are often body-sized, I explore this ambivalence. It is difficult to determine whether the image depicts a cat or a woman wearing a fur coat.

BC Let's talk about your paintings, which characteristically do not involve the use of a brush. You apply your hands or even your entire body.

PR I often work with petroleum-based paints, acrylics, mediums and pigments. I apply these colours in liquid form onto pigment prints of stock images that serve as a canvas. The painting is then pressed against glass, which is used to frame the works. This pressing creates tension between the medium and the image, forming patterns that connect with the markings found in feline fur (*Pattern Tension*). This process generates a sensual quality that evokes the texture of real fur. My works explore how these structures attract us both visually and haptically.

BC Can you relate to the term “material empathy”? I'm not sure if it actually exists or if I've just made it up. It's the idea that humans stand before inanimate objects and yet feel a sense of empathy towards the material. For example, if you see a flower pot perched precariously on the edge of a ledge, you instinctively want to catch it, don't you?

PR Yes, I think in such a case, a connection is formed with the people who made the pot, who own it, or who still wish to use it. It likely has to do with consciousness – how we co-exist as humans. And also with the realisation that others have an influence on us. We must preserve this awareness, especially in a world that increasingly pushes us towards digital isolation. Sensitivity is crucial. I believe artists often have a heightened sensitivity to materiality. Intuitively, we absorb a great deal of information about materials that move and inspire us, conveying insights that are difficult to express linguistically.

BC Absolutely, and this is based not only on tactile experience.

PR Yes, I think I can strongly relate to the concept of “material empathy”, especially since I see empathy in general as a critical ability.

BC Your materials – I'd like to explore this topic further. You use plastic, Viagra, insulation foils, silicone, rubber, elastane, titanium, energy drinks and more. You even specify details, such as using Ralph Lauren acrylic latex paint, which I read in a caption. It's striking that you do not use these materials neutrally, yet you seem to detach them from their everyday connotations. It's as if you take a second or third look at them. Could you elaborate on this?

PR These materials have a constant presence in our daily lives, often without us questioning them. Take plastic films or chemically produced paints, for example – both shape our spaces and living environments in ways we barely notice. We spend most of our time indoors, surrounded by these materials, and they inevitably influence how we feel and think. I have, for instance, investigated how screens physically and biologically affect us – particularly how their light alters our hormonal system.

BC The word “subcutaneous” comes to mind, relating to skin. It is also metaphorically intriguing – something that “gets under the skin” and affects us emotionally. There's also the phrase “an honest skin” [Translator's note: The German expression, which has no direct equivalent in English, can be translated as ‘an honest person’] used to describe a person's character. Skin and its pigmentation interest you in many ways. You have already talked about this: in art and painting, pigments are often associated with fineness – tiny granules, particles. That's also how we imagine molecules. Do you have a particular relationship with this granular concept in your practice? The idea that we are surrounded by tiny particles? From particles to molecules forming material conglomerates – from air to skin pigmentation.

PR This invisible dimension is fascinating – whether at the level of viruses or pigments that penetrate the skin. I probed this dimension in connection with Yves Klein, particularly in relation to his early death. It's also about scents that influence us without our conscious awareness yet can trigger significant neurological responses. Scents bind memories in a way that nothing else can. And yet, we often lack the vocabulary to describe what they evoke.

BC Memory thus also becomes a sensory organ.

PR Light is also interesting in this context – it is both physical and material. This is exactly what fascinated me about Duchamp. During my studies, I found his distance from the retinal aspect both irritating and inspiring, which led

me to reverse the concept and understand retinal experience neurologically as a material process.

BC Exactly. This was explored in the 2014 exhibition *Marcel Duchamp. La peinture, même* at the Centre Pompidou in Paris. Although Duchamp claimed to have abandoned painting, his work contains many elements in which the painterly dimension is sublimated. He was not as dismissive of painting as he often suggested. You developed a robotic snake in collaboration with engineers (*Healer*, 2019). That was an important artistic step – a move into new territory.

PR For this project, I worked with engineers and designers to shape the performance of the robotic snake. My contribution was to integrate various techniques and elements. I structured and defined the algorithmic movement patterns – determining when and how the snake should move. I also designed its environment and ultimately “brought it to life” by presenting it to the art audience. The audience brings certain expectations of what they want to see in an artwork, and this aspect particularly interested me: how does one navigate these expectations? The snake's movement intervals ranged from a few seconds to ten minutes. This is actually quite short, considering real snakes can remain motionless for much longer. However, for the viewers, it sometimes felt too long. There were strong reactions, especially in the heat of the Sharjah desert. Many were impatient because the performer – the snake – did not “deliver” quickly enough. Yet, when it did move, it was momentarily spectacular and, how shall I put it, meaningful. Like the materialisation of an ominous sign.

BC Do you want to work more with AI and robotics? Or was this a one-off project?

PR I think this is just the beginning. It's a very exciting field, and I believe these themes are a defining feature of our time. At the same time, they also bring renewed focus to the tactile and sensual, drawing me back towards more tactile work like painting.

BC Earlier, we talked about the fur cup, your bottles, and drinking. The mouth represents speech and is a symbol of what one internalises; it stands for pleasure and sensuality. One of your exhibitions was titled *She Has No Mouth* (2017). What was the inspiration?

PR This exhibition focused on the relationship with cats – on their fur and scents, but also on the cat as a cultural phenomenon, both historically and in contemporary culture. Apparently, in the wild, only kittens meow to elicit sympathy from their mothers. Over thousands of years of living with humans, domesticated cats have retained meowing even into adulthood. Humans developed a greater affection for cats, leading to a form of linguistic communication. Hello Kitty is a good example; the character was intention-

ally designed without a mouth by its creators. This served as the inspiration for the exhibition title *She Has No Mouth*. The theme is closely tied to incorporation and absorption, as well as the biological contexts we discussed. And of course, it also raises the question: what can one express with a mouth?

BC Earlier, you mentioned Yves Klein. His blue plays an important role in your work, as does his anthropometry. You have used your own body prints almost as a response to Klein's practice of using the female body as a brush. It was a response that is both feminist and technically quite different.

PR I transferred pressure with my body strength – primarily using my arms and hands – onto the plate, which was covered with a double-sided adhesive plastic film applied to the International Klein Blue reproduction.

BC That's abbreviated as IKB, his famous patented ultramarine.

PR I searched online for a reproduction and gathered all the available IKB versions I could find. Then I printed them – always in the same format, body-sized – and mounted them myself. Errors and distortions inevitably occurred when applying the plastic film, adhering it to the plexiglass and pressing it down. These errors led to air pockets forming between the photo, the plastic film and the plexiglass surface. The trapped air created cracks and shifts. It was all about the tension of the medium.

BC These air pockets under the plate?

PR Yes, the air suddenly behaves like a liquid and moves because it is trapped.

BC The blue also appears in other works of yours in relation to its presence on screens. In Zurich's Fraumünsterhof and your exhibition at the Kunsthhaus Bregenz, you introduced these Gothic windows (*Alien Blue Windows*, 2017), which are backlit. Gothic – they have a shape like ...

PR Like a Disney castle.

BC Like church windows ...

PR Yes.

BC It is interesting that you installed some of the windows upside down. This disrupted and counteracted the sacred aspect. It also reminds me of a fundamental alchemical principle, which states: "That which is below is like that which is above, and that which is above is like that which is below. An everlasting wonder of the One." This is a well-known saying among alchemists. In the *All Chemie* exhibition at the Bechtler Foundation in Uster in 2022, we collaborated because I wanted to juxtapose your works with those of Sigmar Polke. Polke metaphorically incorporated references to alchemy in his work. There is a notion that alchemists sought to blur the distinction between above and below. Are you also interested in such processes?

PR For the Bregenz exhibition, I turned the Kunsthhaus upside down and twisted it within itself – almost like a living body. The window shapes were inspired by the ice palace in Disney's *Frozen*. This was the original concept, which originated in response to the paradoxical stillness and turbulence of the pandemic. The idea behind the show was to create an inverted ice palace that appeared to be melting – a reference to global warming. It was meant to capture the collective apocalyptic mood during the pandemic. Eventually, the idea evolved: it was no longer an ice palace but became a house that, as you said, was turned upside down, almost like an ouroboric moment moving in three dimensions. Your curation in the *All Chemie* exhibition highlighted this aspect beautifully. It was a play on ideas, but for me, thoughts are also material.

BC In your exhibition at the Kunsthhaus Bregenz, you altered images of Peter Zumthor's architecture using AI. These were then presented in the catalogue as ruins in decaying mutations. What was the story behind the smell of burning on the top floor of the exhibition?

PR The scent represented a burning building complex on an olfactory level. The idea was to explore how it would smell if the building were on fire. It was partly inspired by the fire at Notre-Dame. The synthetic scent was diffused on the third floor of the Kunsthhaus, where it was particularly intense and spread into other areas of the building.

BC I recall that I often perceived the smell of fire when eating the famous aubergine dishes in Greece. Yet, the purée was usually not even cooked over an open flame.

PR I am deeply interested in how collective memories and references can be evoked through synthetic means, as they trigger primal instincts – such as the scent of fire or the movement of a snake. What intrigues me most is how these strong reaction patterns can remind us of where we come from as humans and perhaps where we are headed. Art creates a space for reflection, a zone in which we can contemplate these fundamental forces of attraction, aversion and flight instincts. It is a reflective, almost philosophical moment – one that continuously circles back on itself.

BC Just like *Old Tree*, the bright red-pink tree you exhibited on the High Line in New York in 2023/2024, glowing as if pointing towards the future. And we know that nature is under threat. This red colour carries the symbolism of projecting fear or concern into the future. At the same time, the tree, as an archetypal tree of life, refers to ancient times when humans did not yet exist.

PR Exactly. It had a pink-red glow created through fluorescence, giving the tree an organic, lifelike appearance. The layering of paint created a unique density and depth, almost as if it were made from an otherworldly material. The

materiality and symbolism of nature fit well with New York, a city that already has too few trees.

BC One gets the impression that it is like glass or something translucent.

PR At the same time, it appears as if the tree could move. Its roots seem to want to leave the pedestal and stretch across the bridge.

BC The branches resemble the intricate networks within our bodies – like our blood vessels or nerve pathways.

PR Yeah. It could be seen as a human tree.

BC What a wonderful symbol! After all, we breathe the same air as the trees. They are a part of us.

PR Let us not forget that trees on Earth, in contrast to rare earth elements and metals, are among the greatest rarities in the galaxy. Perhaps we are so intertwined with them that, if trees were to disappear one day, we could create new trees from our genes.

BC That sounds like a cautiously optimistic conclusion to our conversation. Quite fitting for the spirit of the times!

Pamela Rosenkranz, born 1979 in Altdorf, explores the intersections of nature and artificiality, materiality and biochemistry in her work, aiming to challenge perception and behaviour. After completing her MFA at the Academy of Fine Arts Bern (2004), she studied at the Rijksakademie in Amsterdam from 2010 to 2012. Her installation *Our Product* for the Swiss Pavilion at the 56th Venice Biennale (2015) transformed the space into a multisensory experience, dissolving the boundaries between body, identity and environment. Her solo projects include *House of Meme* (Kunsthau Bregenz, 2021), *Alien Blue Light* (Fraumünster cloister, Zurich, 2018) and *Alien Culture* (GAMeC, Bergamo, 2017). She has participated in group exhibitions at the Sharjah Biennale, Centre Georges-Pompidou and Museum of Modern Art in New York (MoMA), among others. Her works, such as the *Viagra Paintings* (since 2014), the *Firm Being* series (since 2009) and the *Infection* installation (2017), employ innovative materials – ranging from silicone and synthetic pheromones to robotic technologies – to explore the entanglement of humanity, culture and environment in the Anthropocene. Her works are held in collections such as the Louisiana Museum, the Migros Museum and the MoMA. In 2016, she was awarded the Paul Boesch Art Prize. Rosenkranz invites audiences to rethink perception and the subtle dynamics between the natural and the artificial.

Bice Curiger is an art historian and curator, and since 2013 has been the director of the Fondation Vincent van Gogh Arles. She began writing as an art critic for *Tages-Anzeiger* in 1972 and curated the groundbreaking exhibition *Saus und Braus* about the emerging young art scene at the Städtische Galerie Strauhof in Zurich in 1980. In 1982, her monograph on Meret Oppenheim, *Spuren durchstandener Freiheit*, was published. Together with Jacqueline Burkhardt and Walter Keller, she founded the contemporary art magazine *Parkett* in 1984, which she edited until 2017. From 2004 to 2010, she also served as Editorial Director of the *Tate Etc.* magazine for Tate in the UK. Between 1992 and 2013, she worked as a curator at the Kunsthau Zürich and was the director of the Venice Biennale in 2011. In 2012, she received the Prix Meret Oppenheim (Swiss Grand Award for Art) from the Swiss Federal Office of Culture. The French government awarded her the title of *Chevalier* in 2013 and *Officier des Arts et des Lettres* in 2022.

For me, tradition is colourful
Miroslav Šik in conversation with Lukas Imhof

I meet Miroslav Šik at his architecture firm's office in Zurich's District 4, an old apartment with a herringbone parquet floor. He is wearing black jeans and a green and black patterned woollen jumper. A strand of grey hair hangs down over his forehead.

LI Is that a robot on your jumper?
 MŠ Yes, something like that.
 LI One constant in your work as an architect, teacher and theorist is a strong connection to the history and tradition of architecture. People instinctively tend to associate that with a conservative world view or lifestyle. And recently, traditionalist architecture has increasingly been appropriated by the new right and instrumentalised as an indicator of right-wing sympathies. Nobody who knows you would ever suspect you of right-wing or centre-right/conservative views. You come from a communist family, your father was imprisoned in a concentration camp, and your mother was active in the resistance. Your background is as a Czech migrant, and while you were a student you did at least come into contact with leading figures in the 1980s youth unrest in Zurich. You were also the only professor who, when I was a student in the late 1990s, always made sure that at least one woman was invited to attend as a guest reviewer in every final review – long before gender parity became a key issue in the discourse at the ETH. So for you, there's no contradiction between open-mindedness in terms of social policy and a liberal, cosmopolitan mentality on the one hand, and a conscious attachment to tradition on the other. I therefore suspect that your relationship to tradition, both professionally and personally, is much more complex, multi-layered and also much less right-leaning. In one of your early texts from the 1980s, you write that the left can cling on to the past just as much as the right can; and as a person, you're hardly a typical conservative or even centre-right figure. You didn't stop listening to punk rock as you got older, were probably the first ETH professor to come to work in shorts, and one of the first major publications about you referred to you as a "rebel with conservative values".¹ Can you explain how that seemingly contradictory blend of tradition, convention, reform and rebelliousness works for you – and how it can give rise to something new?

MŠ I think my parents went through three forms of utopianism. And I think I'm going through the fourth. My father's utopianism before the war was based in Jewish intellectual circles – it was all about Zionism, free love, Wilhelm Reich and so on. My mother's utopianism began in

her youth: she became active in the women's movement when she was 17. But then the war came along, the concentration camps and the underground, and all that. Through their family background, my parents were imbued with anti-capitalism and anti-fascism. In other words, they more or less came from the world of left-wing utopianism, so that Zionism and the women's movement ultimately faded into the background and were subsumed within a communist utopia. The end of the Second World War and liberation by the Soviet army helped that along, and in the end nothing of those more Western-oriented forms of utopia remained except memories: the memories of a woman who had previously thought she would grow up in the women's movement, and of a father who reckoned he would emigrate and become a craftsman. The key element is the third kind of utopianism: reform. For my father especially, that meant reforming the second utopia, of Stalin and actually existing socialism. That's also a kind of utopianism: neither of them can be reformed, and you end up losing everything. Loss is part of utopianism. When I use the word "utopianism", I mean you work at something, you hope that one day it will succeed, you project some desires or other into the concepts and the work and the practice – but you can never prove that it will actually succeed. And then there's what my father made of it: a state of balance. I think that's what I've learnt most from. His main idea was a balance between capital and labour, and between market and plan. His assertion that they could be combined and integrated and balanced and harmonised remains unproven, but it's what led to the Prague Spring. That experience influenced me and that's where the mix in my work and thinking comes from: the balance, the mixing. I think during all the years you've known me and I've known myself, mixing has probably been the most prominent thing. It produces old-new, it produces the ensemble, it produces *Midcomfort* and it produces *Little Big City*. Why does a traditionalist mix things? It's not about tradition as the mono-traditionalists see it, or like in the 1930s. It's not about homeland or anything like that: it's about traditions. They always need to be understood as plural. You also need to understand contradictory and conflicting traditions and how to combine them. But you're always mixing things that exist. In other words, the term is correct but it's not tradition, it's traditions. Then, over time, I noticed that other people had been there before me, that I'm

not the only one – and today, I wouldn't use the word "tradition" any more. I'd say *reformist architecture* instead. I have a sense that what I did over all those years – the mixing together of old and new, high and low culture, cool and cosy or, taking a specific location, blending the existing house on the left and the one on the right with my dreams – was always about mixing opposites. The old traditionalists, the mono-traditionalists and the regionalists have never done that. They have a mono-homeland. Whereas I – and this comes from my family, of course – always have a foot in both camps. In other words, don't mistake me for a Swiss traditionalist. For me, there isn't one single Swiss homeland, but always something small within something larger. The 4th district and Langstrasse and, smaller still, a corner of Langstrasse or, if you like, every single plot of land on which I plan. That's how I understand tradition. I understand it in terms of colour. Very concretely and never abstractly. And certainly not patriotically. Another thing that's important is integration: incorporating the new into those traditions. And then there's always alienation – technical, but also poetic alienation. Alienation creates allusions. I want, and need, to make my designs a bit unclear and poetic, because an architectural object needs to last a long time – I mustn't speak too directly. In any case, my colleagues will naturally come up with a clear reading. They'll think: "Ah, Šik's making a French window again, he's alluding to Auguste Perret." But I've noticed that normal people don't know where something comes from if you distort it – but they often do if you don't. So much for tradition.

LI In one of your last semesters at the ETH Zurich, you set a task that involved designing residential buildings with a façade of solar panels. That was in 2017, when very few people were talking about solar panels on façades. Instead of punch windows and round arches and other clichés of traditionalist architecture, which is what outsiders expected from the chair of Professor Šik, we got novel façades made of high-tech materials – but which still exuded a sense of history and comforting familiarity. "Totally normal solar houses"² was the title of an article in *Hochparterre* magazine in 2017, where they wrote: "The chair with the most conservative reputation [shows] just how excitingly commonplace photovoltaic cells can look." This, then, is a very specific example of the rebel with conservative values and the relationship (which is only superficially contradictory) between traditionalism and progress that characterises you. Can you say something about how that relationship manifests itself in your work and what results it leads to?

MŠ One aspect of reformism is that you mediate between technology, craftship and industry,

that's an old tradition. So it's not just about the builder, it's also about the innovator. I'm not a technological pioneer, but I was probably one of the first who tried to incorporate innovations. Because otherwise every technological innovation in architecture comes across as just an application. Technology that isn't integrated forces its way to the front and pushes space and expression to one side. When I was at the ETH, I did what I could do at the ETH – and now I'm in Prague, I do what I can in Prague. At the ETH, I wasn't able to integrate art into the design process – but I could incorporate environmental issues, because the professorships of technology were there. I often tried to include art too – but nobody took me up on it, neither the students nor the assistants. So then I found my way in via the environment. It's part of my job generally to reconcile my forms, and old forms, with what's new. That way, environmental technology doesn't look like a top-to-bottom facelift; but it doesn't just appear on the roof either, it's there in cornices and parapets. Confining the environmental aspect to just the roof doesn't establish the correct relationship between architecture and technology. You need an integrating design. That's everything. Now in Prague, at the Academy of Fine Arts, we incorporate sculpture, typography and the like. That's the mandate the reformist movement gives me. In other words, I'm not a pioneer of the environmental, but I am a pioneer of integration.

LI One of the guiding themes in your architecture and your architectural discourse has always been the concept of the ensemble and, along with it, the blending of old and new, existing and new build, themes and atmospheres. Why is that such an important issue for you, and where does it come from? And how do you think it will benefit architecture?

MŠ It would be wrong to view the ensemble in an old-fashioned way – as the dream of a *genius loci*. It seems to me that was the dream of the postmodernists. Ensemble meant harmonising through a strong expression. But as I see it, it's something else that's best described by the word "mixing". I think of the ensemble as an orchestra with many sounds that more or less fit together. But only more or less. Not harmoniously. Or like a preserved monument. Just more or less. Just never plan constructions that stand alone and also don't look for deliberate contrasts in the manner of Carlo Scarpa. There should be no break between old and new. For me, that fails to understand what an ensemble is. Everything else works – through the sole fact of using the same colour and the same material. I'm not bothered about that. These days, I'm a bit chaotic when it comes to ensembles and I sometimes think over time, patina and the actions of nature will turn almost anything into an ensemble. That's the fundamental idea of reform: to create a non-aggres-

sive environment, one that's lived, and lived well. For me, ensemble is a social concept – that's why it's utopian – and it's one that I found in the *Landi* style, which emerged in Switzerland shortly before and during the war, at a time when any social distortions had to be evened out, whatever it took. You had to get everyone on board, there was no alternative. What they achieved, for instance with the cantonal hospital by Haefeli Moser Steiger, is something I don't think can be repeated today. Because those people knew they had no choice. They came up with some amazing mixtures, really strong ensembles. I've rarely seen the like anywhere else, either before or since. Architects in those days rejected all segregation. People like Werner Moser, who came from an upper middle-class family, and Max Ernst Haefeli, who was from a solid middle-class architectural background: they all had to go to the border, they all had to plant potatoes, and those erstwhile cool modernists suddenly discovered the merits of comforting familiarity. That led to something fantastic – and, in a way, the opposite of where they'd come from. They built pictures, spaces and places as a democratic leveller in war, they made that mix – and it's always fascinated me.

LI These days, there's a lot of talk about how architecture can influence social and sociological developments and how it can contribute to a good life for all. Your approach has always seemed to me a kind of counterpoint to an architectural community that ultimately acts in an auctorial way. You once summed that up most appositely – and for me most strikingly – with the sentence: "What grandma sees as red, is red, and not what I as an architect or part of a group define it as."³ Today, all self-respecting architects claim to be "building for people", and that intention is, at best, confirmed in participatory processes involving what are, when all's said and done, more or less like-minded people. It seemed to me that your sentence always expressed a more universalist attitude to the wishes and needs of architectural laypeople – a radically affirmative approach that leads to architectural realism. One example of that is a village centre in Merenschwand, Aargau, where you built two houses. On the ground floor there's a butcher's and the shop belonging to the agricultural cooperative, which also runs a petrol station – with a wonderfully nostalgic roof by you. It's the enlightened city dweller's nightmare – both in its function as a fossil energy distributor and as a sociological manifestation of people who prefer a frozen pizza to a home-made organic vegetable quiche for their Sunday dinner. A bus stop is also integrated into the ensemble, while the courtyard contains the short-term car parking – wholly unromantic but

logical, and entirely in keeping with the real lives of the customers. In short, the undistorted reality of Switzerland's central plateau. Presumably those houses are occupied by people who weren't able, or didn't want, to take part in participatory processes, and who aren't interested in community-run roof terraces with raised plant beds. And yet, that ensemble creates a kind of rural public space far removed from the romanticised idea that architects often have of revitalised village centres. The people who fill up their cars, do their shopping, wait for the bus, go back home to their apartments: they meet in the covered passageway, on the little gravel square, almost imperceptibly guided and framed by the architecture. Does the affirmative sympathy with people that comes through in your sentence about the perception of red make you especially suited to commissions of that kind, extracting something from them or mixing in something that can add value to conventional living, and achieves far more than architecture designed purely for investment ever can?

MŠ Another aspect of reform is getting people involved in the built environment: not just by asking "what would you like, how would you like to do it?", but by being empathetic and trying to overcome the segregation in society, feeling committed to it. The goal is that one day, people will be able to participate through my images. Merenschwand, for example, called for a gigantic volume compared with the surrounding structures. My rivals in the competition reacted accordingly and proposed gigantic volumes in the village. I responded differently, making things smaller and dividing them up. Breaking things down, adding an element of disguise, so it looks as though it's always been there ... I think I do it so the residents of the village and their world are involved in the new development. That's what I would call my utopia: using things, forms and colours that belong to other people and their tradition and the place where they live. But I don't imitate, not in the details – there are plenty of beautiful houses in the village, with carvings and so on. I've not gone that far and I don't know if I ever will. But when measuring volumes I aim to integrate, creating little places of the kind you described. Whether you get it spot on is another matter. So whether the alienation is right or whether you can push it further isn't a matter for debate. It's a poetic question. But the main thing is you approach the job with the intention of letting people participate, by taking account of their traditions and their places. That's all that matters.

LI Let's flesh this out with some quick, genuinely honest answers to short questions, for the benefit of readers who are just flicking through this publication to look at

the pictures. First of all, which unrealised project from your design practice would you most like to see executed?

MŠ Someone who comes to architecture as I do, via competitions, and doesn't have any direct commissions gets used to thinking solely in terms of win or lose. Everything's a competition, and a win is a win. Anything that's left on the shelf is only good for the waste basket. It might be something for my monograph, for my children, for research types – but I myself have lost. You simply wrecked my competition project on Lake Constance. It's now been shelved and I actually find it dumb now.⁴

LI Is there an unrealised project that, in retrospect, you are glad wasn't executed?

MŠ I started out as an iconic architect and not a contextual one. I think initially I came up with some fascinating designs, viewed from the other person's perspective. They were picked up by the international specialist press and made me famous. Those were iconic projects, something for the Paris Opera or for the Stock Exchange with Marcel Meili and Axel Fickert. But somebody else had to do that – and I'm glad it wasn't made. Because if you go there, straight away you're in another world: a world of global icons, and there's no way out.

LI What interior from your work is your favourite?

MŠ I think the best interiors are ones where a lot has been re-used. In other words, I don't think the beautiful spaces where I was able to start out with a blank slate are the best. So, for example, not the stairwells in the *Mehr als Wohnen* development, but the conversion for the church in Horgen, because it had the most power of its own. The interior of Horgen is so powerful that I *had* to use old figures, because the old is very strong there and so I had a powerful adversary.

LI If you could choose any commission you like, what building project would you still like to tackle most?

MŠ The one that – if I'd built it – best shows what I really want would probably be the *House of One* – a religious building that had to bring together Jewish, Christian and Muslim sacred spaces. It was one where I wanted to stage the convergence of two or three volumes, just like I found in the Jewish quarter of Toledo – a place where all three stick together.

LI Which project do you consider your greatest achievement?

MŠ I'd say the ones where I had to work a lot with the old fabric. I saw it back then, and then not for many years. But I must admit that, quite by chance, my first two commissions – the congress centre in Morges and the church centre in Egg – were ones where we had to, or were able to, retain a great deal of the old fabric and add, expand or sympathetically convert a lot. In those days, I set to work without preparing

methodically beforehand – and that's more or less where I am again today.

LI Why did you become an architect?

MŠ For want of alternatives. I grew up surrounded by the social sciences – economics, political science, sociology. It was obvious that all that was a closed book to me. I'm not good with the natural sciences. I couldn't stand the sight of blood. I could paint and I was good at maths. So there weren't many other options.

LI Would you want to become one again?

And if not, what else would you do?

MŠ Nothing else – but only because I've been able to structure my profession as a triad: practice, theory and teaching. Sometimes you maybe talk too much, and you probably need too much time to teach. That's something I could perhaps be criticised for – but I had a lot of fun doing it. It's better suited to my inclinations and capabilities than sitting here in front of a screen all the time.

LI Has there ever been a right-wing political interpretation of your position as an architect?

MŠ I've never had problems with a right-wing political interpretation of my work. In Switzerland at least, nobody has ever called me a fascist. That only happened in Germany, during the analogue period. In Switzerland in those days, everyone understood that the legendary all-black outfit with the black pointed shoes – embarrassing as it now seems – came from punk. The Swiss immediately twigged that I was just a daft, would-be anarchist.

LI What's your favourite building in the history of architecture?

MŠ The 1934 competition project by Ivan Leonidov for the People's Commissariat of Heavy Industry (Narkomtiazhprom) on Red Square. Because it was the first time in history that somebody had designed and built intellectually, as it were, which is something I then spent years laboriously cobbling together. A kind of old-new, collaged image of socialist realism and the deliberate, intellectual blending of elements from America, Russia and the Soviet Union. It was during the Stalinist dictatorship – and the consequence was that he would never build anything again in his life. I really like that design. I've no idea how it would have been built. But imagine what Red Square would be like if it actually stood there.

LI History might have turned out differently?

MŠ I think it would.

LI Which architects or movements in architectural history have influenced you most?

MŠ *Landstil* and *tradifunkis* – a word that I heard in a lecture in Sweden, a mix of traditionalism and functionalism in Sweden.⁵ There are two books from the post-war period: *Switzerland Builds* and *Sweden Builds*. They're both very similar in design, except

that one is yellow and the other red. You basically only need those two, you can find everything in them.

LI Which constructions by colleagues from recent years do you particularly appreciate?

MŠ I was most impressed by the early constructions of Herzog & de Meuron. The *Photographic Studio* (1982 in Weil am Rhein), the *Blue House* (1980 in Oberwil), the *Plywood House* (1985 in Bottmingen) and of course the *House on the Wall* (1988 in Basel). They moved me away from the Rossian view.

LI Would you want to live in one of your constructions, and if so, which?

MŠ To use a Czech expression: the blacksmith's horse has no hooves. I've tried twice to design something for the family, and I failed both times. When I can just do what I want, I can't design. I used to get annoyed at my parents for not getting me to build their house; now I'm very grateful they didn't.

LI What is the best thing about our profession?

MŠ There again, I have a three-part answer: Venustas, Firmitas, Utilitas. At some point I discovered that I love Firmitas. I'm actually a bit of a bureaucrat: I love invoices and I love discussing things with the engineer. And if I then have to mix Venustas, my atmospheres and spaces, with Firmitas, or let's say with building physics or products supplied by the market – that's something I really enjoy. The nice thing about our profession is that we're neither artists nor technicians, nor practical people. We're designers, and design is about unifying those three virtues.

LI And what's the worst thing?

MŠ The worst thing in Switzerland is our perfectionism and fondness for luxury. I have the feeling that whatever we create, the next time round it's no longer good enough and we have to go a step further.

LI You've probably set around a hundred semester tasks in your life. Which one was the best?

MŠ Initially, we often had tasks where you could start out with a blank slate. That led us astray into iconic projects with only a tenuous link to the context. The best ones were those that had a strong context and didn't allow for any standalone designs.

LI What quality do you think is most important for aspiring architects: talent, knowledge or persistence?

MŠ Well, that's the kind of question you'd find in a tabloid newspaper. There is such a thing as the simplest, most concise solution – the *solution élégante*. You can't explain it using words such as knowledge, persistence or talent. Architects need all of those, but the *solution élégante* is something they manage only one time in 20, when they really nail it. For me,

the *solution élégante* is the greatest quality. And that's why, for me, Le Corbusier remains one of the greats, even though he actually contradicts me on all points. I even like some of his standalone buildings.

LI What was the biggest chore in your time as a professor at the ETH? I recall that you always found the dinners with colleagues very disagreeable.

MŠ No, no, there was only one thing. The salary was very good, the students were very good, and the professors weren't so bad. But the building and the location! On campus, you're cut off from society, you're surrounded by idiots. It was terribly incestuous. In 30 years at the ETH, not a single normal person visited me. Now in Prague it's the opposite, I can be among normal people in a minute. And there's always someone dropping by to go for a beer.

LI During your analogue period, you laid down strict rules for the drafting workshop: no music, no eating, and so on. Do you regret that that's no longer possible today?

MŠ The analogues were a group that wanted to distance themselves from the *zeitgeist* and day-to-day operations of the ETH, by the way they designed, drew and dressed. They didn't see it as a rule at all; for them it was totally natural. But the older I got, the less I was interested in that. The music problem was resolved with headphones. That just leaves eating: that's the one thing you still can't do in my class. Because this fun stinks.

LI When you designed the Swiss Pavilion at the Biennale in Venice, Alain Berset gave a speech at the opening. Do you remember any of what he said?

MŠ No. Not a thing. I've remained an old punk. My father regretted going into politics for his entire life. He made me promise never to get involved in politics, and gave me a contempt for it. So I never really listened, even at school, and I still don't, when it sounds like the establishment talking down to us.

LI That isn't a robot on your jumper at all – is it a death's head?

MŠ Yes, something like that.

- 1 *Hochparterre*, issue 5/1992
- 2 *Hochparterre*, issue 30/2017
- 3 “*Analoge Architektur*” – *Venturi europäisiert?*
Ein Gespräch mit Fabio Reinhart und Miroslav Šik, in:
Werk, Bauen+ Wohnen, issue 5/1988
- 4 Šik is referring to a competition we were both
involved in, and which I won.
- 5 A rarely used word. The individual terms *tradis*
(for traditionalists) and *funkis* (for functionalists)
were widely used in Sweden in the 1930s.
The combination appears to have been used for the
first time as the title of a competition entry by Asplund,
and later cropped up from time to time in lectures or
a small number of texts. The style is more often referred
to as *Swedish Modern* or *Swedish Grace*.

Miroslav Šik was born in March 1953, the son of the reformist economist Ota Šik and women's rights campaigner Lilli Šik-Grünfeld. The “third way” economic reform developed by Ota Šik and implemented by him as vice-premier sought to negotiate a path between capitalism and communism, and played a key role in the advent of the Prague Spring. Following the Soviet intervention, the family emigrated in 1968 via Belgrade to Basel. Šik attended secondary school in Basel and went on to study architecture at the ETH in Zurich from 1972 to 1979, under figures including Aldo Rossi, Mario Campi and Dolf Schnebli. He then spent the years from 1980 to 1983 at the ETH's Institute for the History and Theory of Architecture. From 1983 to 1991 he was Senior Assistant at the Chair of Fabio Reinhart. During this period, he was instrumental in developing the “analogue architecture” movement. Šik was a lecturer at the Technical University in Prague from 1990 to 1993, followed by short guest professorships at the EPF in Lausanne in 1993 and 1997. From 1999 to 2018, he was a Full Professor at the ETH in Zurich. He has headed the school of architecture at the Academy of Fine Arts in Prague since 2018. He set up his own architectural firm in 1987, and began producing his first major constructions in the 1990s. Since 2016, he has run the firm in partnership with Daniela Frei and Marc Mayor. Its most important constructions and projects include the Catholic centre in Egg, the congress centre in Morges, the musicians' residence in Zurich, the three *Mebr als Wohnen* cooperative housing projects in Zurich, other residential buildings in Winterthur, various church conversions and the *Frobburg* cooperative housing project in Zurich. Šik became a citizen of Switzerland and Zurich in 1985. He is married to Kateřina Šik, with whom he has a son, Jan, and has lived since the 1990s between a patchwork family in Prague and the firm's office in Zurich.

Lukas Imhof was born in 1974, attended secondary school in Romanshorn and studied architecture at the ETH in Zurich from 1994 to 2001, notably under Flora Ruchat-Roncati, Mario Campi and Miroslav Šik. He then spent three years working in Miroslav Šik's architecture firm. From 2004 to 2012, Imhof was an Assistant to the Chair of Miroslav Šik at the ETH Zurich. He published a book, *Midcomfort*, in 2013. Imhof was a lecturer at the Lucerne University of Applied Sciences from 2014 to 2024, and has been a Full Professor of Design and Construction at the Graz University of Technology since 2024. In 2004, he set up his own architecture firm in Zurich, which he headed jointly with Daniel Nyffeler until 2012 and subsequently on his own. Since 2025, it has been run in partnership with Jean-Brice de Bary. His most important constructions and projects include the buildings for the *Ekkbarthof* sheltered housing development and the Altenrhein wastewater purification plant, school building conversions for the City of Zurich, various educational buildings in Thurgau, the *Sandgrube* housing development and the expansion of the business premises of Appenzeller Alpenbitter AG in Appenzell, as well as the *Stefansviertel* church centre in Zurich.

ANHANG ANNEXE APPENDICE AGIUNTA APPENDIX

PRIX MERET OPPENHEIM 2025		SCHWEIZER GRAND PRIX KUNST GRAND PRIX SUISSE D'ART GRAN PREMIO SVIZZERO D'ARTE GROND PREMI SVIZZER D'ART SWISS GRAND AWARD FOR ART	
Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. 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.	Cette publication est éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse. 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.	Il presente volume è edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera. 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. Essa costituisce la giuria per l'attribuzione del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim.	Questa publicaziun vegn edida e finanziada da l'Uffizi federal da cultura en il rom da ses sustegn per la creaziun artistica en Svizra. La Cumissiun federala d'art ha l'incumbensa da cussegljar l'Uffizi federal da cultura en tut las dumondas da la promozziun federala d'art e d'architectura. Ella è la giuria per surdar il Grond Premi svizzer d'art / Prix Meret Oppenheim.
		This publication was produced and financed by the Swiss Federal Office of Culture as part of its support for the arts in Switzerland. 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 CUMISSIUN FEDERALA D'ART FEDERAL ART COMMISSION		EXPERTINNEN ARCHITEKTUR EXPERTS EN ARCHITECTURE ESPERTI DI ARCHITETTURA EXPERTAS D'ARCHITECTURA ARCHITECTURE EXPERTS	SEKRETÄRIN SECRÉTAIRE SEGRETARIA SECRETARIA SECRETARY
PRÄSIDENT PRÉSIDENT PRESIDENTE PRESIDENT PRESIDENT	MITGLIEDER MEMBRES MEMBRI COMMEMBERS MEMBERS		
Raffael Dörig Direktor · directeur · direttore · directur · director, Kunsthaus Langenthal, Langenthal	Victoria Easton Architektin · architecte · architetta · architecta · architect, Christ & Gantenbein, Basel, bis Dezember 2024 · jusqu'en décembre 2024 · fino a dicembre 2024 · fin il december 2024 · until December 2024	Mai-Thu Perret Künstlerin · artiste · artista · artista · artist, Genève Nicole Schweizer Kuratorin · conservatrice · curatrice · curatura · curator, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne	Mia Hägg Architektin · architecte · architetta · architecta · architect, Habiter Autrement, Locarno, bis Dezember 2024 · jusqu'en décembre 2024 · fino a dicembre 2024 · fin il december 2024 · until December 2024
	Tobias Kaspar Künstler · artiste · artista · artist · artist, Zürich Roman Kurzmeyer Kurator · commissaire · curatore · curatur · curator, Dozent · chargé de cours · docente · docent · lecturer, Leiter · directeur · direttore · directur · head, Sammlung Ricola, Basel	Una Szeemann Künstlerin · artiste · artista · artista · artist, Zürich, Tegna	Nemanja Zimonjić Architekt · architecte · architetto · architect · architect
			Léa Fluck Kunsthistorikerin · historienne de l'art · storica dell'arte · storica d'art · art historian, Bern

HERAUSGEBER ÉDITEUR EDITO DA EDÌ DA PUBLISHER	ÜBERSETZUNGEN TRANDUCTIONS TRADUZIONI TRANSLAZIUNS TRANSLATIONS	AUFLAGE TIRAGE TIRATURA EDIZIUN PRINT RUN
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	Philippe Moser (Deutsch) Rachel Aubry, Lucas Moreno, Alain Perrinjaquet, Christian Viredaz (français) Silvia Giacomotti, Paolo Giannoni, Silvia Trevisan, Annie Urselli (italiano) Corina Riatsch (rumantsch) Geoff Spearing (English)	5'000
REDAKTION RÉDACTION REDAZIONE REDACZIUN EDITOR	KORREKTORAT RELECTURE RILETTURA CORRECTORAT PROOFREADING	PUBLIKATIONEN 2001–2024 PUBLICATIONS 2001–2024 PUBBLICAZIONI 2001–2024 PUBLICAZIUNS 2001–2024 PUBLICATIONS 2001–2024
Gina Bucher	Sandra Bolliger (Deutsch) Marielle Larré, Lucas Moreno (français) Silvia Giacomotti (italiano) Chanzlia chantunala dal Grischun (rumantsch) Geoff Spearing (English)	swissartawards.ch/ prix-meret-oppenheim
BEITRÄGE TEXTES TESTI TEXTS TEXTS	GESTALTUNG CONCEPTION PROGETTO GRAFICO CONCEPZIUN GRAPHIC DESIGN	ISBN 978-3-907394-17-5
Ursula Badrutt Bice Curiger Raffael Dörig Léa Fluck Lukas Imhof	Roman Aurelio Karrer	
PRAKTIKANTIN STAGIAIRE STAGISTA PRATICANTA TRAINEE	FOTOGRAFIE PHOTOGRAPHIES FOTOGRAFIE FOTOGRAFIAS PHOTOGRAPHS	© 2025 Bundesamt für Kultur, Bern, die Autorinnen und Autoren für ihre Texte sowie Théa Giglio für die Fotografien · Office fédéral de la culture, Berne, les autrices et les auteurs pour leurs textes et Théa Giglio pour les photo- graphies · Ufficio federale della cultura, Berna, le autrici e gli autori per i testi e Théa Giglio per le fotografie · Uffizi federal da cultura, Berna, las auturas ed ils auturs per lur texts sco er Théa Giglio per las fotografias · Federal Office of Culture, Bern, the authors for their texts and Théa Giglio for the photographs
Francesca Rovati	Théa Giglio	
SCHRIFT CARACTÈRE CARATTERE SCRITTIRA TYPEFACE	DRUCK IMPRESSION STAMPA STAMPA PRINTED BY	 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
GT Alpina (Reto Moser, Grilli Type)	TBS, LaBuonaStampa, CH	

PREISTRÄGERINNEN UND PREISTRÄGER
LAURÉATES ET LAURÉATS
VINCITRICI E VINCITORI
VICTURAS E VICTURS DALS PREMIS
LAUREATES
2001–2024

2001
Peter Kamm,
Ilona Rüegg,
George Steinmann

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

2017
Daniela Keiser,
Peter Märkli,
Philip Ursprung

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

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

2018
Sylvie Fleury,
Thomas Hirschhorn,
Luigi Snozzi

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

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

2019
Meili & Peter Architekten,
Samuel Schellenberg,
Shirana Shahbazi

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

2012
Bice Curiger,
Niele Toroni,
Günther Vogt

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

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

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

2021
Georges Descombes,
Esther Eppstein,
Vivian Suter

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

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

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

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

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

2023
Stanislaus von Moos,
Uriel Orlow,
Parity Group

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

2016
Adelina von Fürstenberg,
Christian Philipp Müller,
Martin Steinmann

2024
Jacqueline Burckhardt,
Marianne Burkhalter &
Christian Sumi,
Valérie Favre

In memoriam Koyo Kouoh (1967–2025)

Prix

Felix Lehner

Meret

Pamela Rosenkranz

Oppen
heim

Miroslav Štik

Prix Meret Oppenheim 2025

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

2025