

Schweizer
suisse
svizzero
svizzer

Kunst
d'art
d'arte
d'art

Swiss
for Art

Grand Prix
Grand Prix
Gran Premio
Grond Premi
Grand Award

Prix

Meret

Oppenheim

2020



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Swiss Confederation

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Federal Department of Home Affairs FDHA

Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC
Federal Office of Culture FOC



Marc Bauer

**Barbara Buser
Eric Honegger**

Koyo Kouoh

4	Vorwort Avant-propos Prefazione Preface	16	Marc Bauer
8	Einleitung Introduction Introduzione Introduction	35	Geschichten und Bilder Tobia Bezzola im Gespräch mit Marc Bauer
		46	Stories and Images Tobia Bezzola in conversation with Marc Bauer
		54	Barbara Buser Eric Honegger
		73	Unsicherheit aushalten Jenny Keller im Gespräch mit Barbara Buser und Eric Honegger
		88	Tolerating Uncertainty Jenny Keller in conversation with Barbara Buser and Eric Honegger
		100	Koyo Kouoh
		119	«Schön ist, was berührt, was bewegt, was verändert.» Sonja Zekri im Gespräch mit Koyo Kouoh
		131	“Beauty is what touches, what moves, and what transforms.” Sonja Zekri in conversation with Koyo Kouoh
141	Anhang Annexe Appendice Appendix		

Auf Initiative der Eidgenössischen Kunstkommission wurde der Prix Meret Oppenheim 2001 durch das Bundesamt für Kultur (BAK) eingerichtet. Er würdigt Kulturschaffende aus den Bereichen Kunst und Architektur, Kuratorinnen und Kuratoren, Forschende sowie Kritikerinnen und Kritiker, die das Schweizer Kulturschaffen im Laufe der Zeit voranbringen und bekannt machen. Wir drücken damit unsere Wertschätzung aus für die Persönlichkeiten aus Kunst und Architektur, die auf dem Höhepunkt ihrer Arbeit ein Werk geschaffen haben, das die Zeit überdauert. So wie es zuvor Meret Oppenheim gelungen ist. Unsere zwanzig Publikationen zum Prix Meret Oppenheim sind eine Sammlung wertvoller Zeugnisse der zeitgenössischen Schweizer Kulturgeschichte. Fast wie beim Werk von Meret Oppenheim geht es nicht darum, in dieser kreativen Landschaft der Preisträgerinnen und Preisträger eine stilistische Kohärenz zu suchen. Es fasziniert mich vielmehr, die Originalität und Vielfalt jedes einzelnen Beitrags zu entdecken.

Giovanni Carmine, der zum letzten Mal als Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission tätig war und nun von Raffael Dörig abgelöst wird, spricht von der langen Liste der achtundachtzig Preisträgerinnen und Preisträger als «Merets Gesellschaft». Die neuen Mitglieder dieser Gesellschaft lassen uns teilhaben an Reflexionen und Erinnerungen zu den Erfahrungen in ihren Leben, die sie alle voll und ganz dem kreativen Schaffen widmen.

Marc Bauer erzählt Tobia Bezzola, wie ihn alte Familienalben zu seinen Arbeiten inspirierten und warum er begonnen hat, die Geschichte mit Bleistift zu zeichnen und aufzuschreiben. Barbara Buser und Eric Honegger verraten Jenny Keller, warum sie kein Einfamilienhaus bauen werden, wieso Autorschaft umstritten ist, woraus

die Wirkung eines minimalen Eingriffs in die Architektur besteht und wie aufwühlend es sein kann, eine Kegelbahn zu demontieren. Sonja Zekri und Koyo Kouoh sprechen über die Kunst auf dem afrikanischen Kontinent, über den Beruf der Kuratorin als Geburtshelferin, über die Schönheit im Grotesken und darüber, warum die Kunst ein Teil der gesellschaftlichen Infrastruktur ist.

Anmerkung: Unsere Publikation wurde Anfang 2020 vorbereitet. Angesichts der aktuellen Gesundheitskrise, die sich inzwischen auf die ganze Welt auswirkt und die Kulturschaffenden besonders heftig trifft, ergänzen wir dieses Vorwort. Vorauszusagen, wie unsere Zukunft aussehen wird, wäre vermessen. Sie wird jedenfalls anders sein, als wir bisher dachten. Begegnungen und die daraus entstehenden Beziehungen lassen sich nicht ersetzen. In den letzten Monaten haben wir einen raschen digitalen Wandel erlebt und selbst mitgestaltet. Hoffen wir, dass der digitale Zugang zu Kunstschaffen und Kulturerbe es uns ermöglichen wird, die Leere auszufüllen, die diese aussergewöhnliche Distanz derzeit entstehen lässt. Und hoffen wir, dass wir diese Stimmen noch deutlicher wahrnehmen werden – so wie wir aus einer gewissen Entfernung die Perspektive eines Bildes besser erfassen können.

Vielen Dank an Meret Oppenheim für die Schirmherrschaft. Vielen Dank an die Eidgenössische Kunstkommission für die Idee zu diesem Preis. Vielen Dank an die Preisträgerinnen und Preisträger. Vielen Dank an Sie, liebe Leserinnen und Leser.

Léa Fluck,
Februar und August 2020

Kulturschaffen,
Leitung Kunstförderung

Le Prix Meret Oppenheim a été créé en 2001 par l'Office fédéral de la culture (OFC), à l'initiative de la Commission fédérale d'art. Cette distinction honore des artistes, architectes, commissaires, chercheurs et critiques qui font avancer et rayonner la création suisse au fil des ans. Elle manifeste notre considération pour des artistes et des architectes qui, parvenus au zénith de leur maturité créatrice, ont inscrit une œuvre importante dans la durée, comme l'a fait Meret Oppenheim avant eux. Ce groupe de vingt publications constitue un tissage de témoignages précieux de l'histoire culturelle contemporaine suisse. Un peu comme dans l'œuvre de Meret Oppenheim, il ne s'agit pas de chercher une cohérence stylistique dans le paysage créatif dessiné par l'ensemble des lauréates et des lauréats du prix. Il me semble beaucoup plus passionnant de goûter la richesse et l'originalité de chacune de ces voix.

Le président sortant de la Commission fédérale d'art, Giovanni Carmine, qui a maintenant fait place à Raffael Dörig, parle des membres de la «compagnie Meret» quand il se réfère à la liste désormais longue de quatre-vingt-huit noms des récipiendaires du prix. Les nouveaux membres de cette famille ont chacune et chacun partagé des réflexions et des souvenirs des expériences de leurs vies entièrement consacrées à la création.

Marc Bauer raconte à Tobia Bezzola comment d'anciens albums de famille ont été des déclencheurs primordiaux de son travail et pourquoi il s'est mis à écrire et dessiner l'histoire au crayon de papier. Barbara Buser et Eric Honegger révèlent à Jenny Keller pour quelle raison ils ne construiront jamais de villa individuelle, en quoi le statut d'auteur est controversé, et ils disent les vertus de l'intervention minimum en architecture et le frisson que

procure le délattage d'une piste de quilles. Sonja Zekri et Koyo Kouoh parlent de l'art du continent africain, du métier de curateur comme celui d'une sage-femme, de la beauté dans le grotesque et de la raison pour laquelle l'art appartient à l'infrastructure de la société.

Note: la présente publication ayant été rédigée début 2020, nous devons amender cet avant-propos suite à la crise pandémique qui a impacté le monde entier et avec une virulence particulière, les actrices et acteurs culturels. Il serait présomptueux de prédire ici de quoi sera fait notre avenir, il est toutefois certain qu'il sera différent de ce que nous avons connu jusqu'à présent. Les rencontres, et les liens qui en découlent, sont irremplaçables. Ces derniers mois nous sommes également devenus acteurs et témoins d'une *digital transformation* fulgurante. Espérons que l'accès numérique à la création et au patrimoine culturel nous permette de combler cet éloignement inhabituel. Et, de même que la distance permet de mieux embrasser la perspective d'un tableau, espérons aussi redécouvrir ces voix avec une nouvelle urgence.

Merci à Meret Oppenheim de chapeauter cette compagnie. Merci à la CFA d'avoir eu l'idée de ce prix. Merci à celles et à ceux qui le portent. Merci à vous qui lisez ces histoires.

Léa Fluck,
février et août 2020

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

Il Prix Meret Oppenheim, istituito nel 2001 dall'Ufficio federale della cultura (UFC) su iniziativa della Commissione federale d'arte, onora artisti, architetti, curatori, ricercatori e critici che fanno progredire e risplendere l'operato svizzero nel corso degli anni. L'intento è esprimere considerazione per artisti e architetti che, giunti all'apice della maturità creativa, con il loro lavoro hanno lasciato un segno indelebile nel tempo, proprio come già fece Meret Oppenheim. Queste venti pubblicazioni costituiscono un prezioso intreccio di testimonianze della storia culturale contemporanea svizzera. Un po' come per l'operato di Meret Oppenheim, non si tratta qui di cercare una coerenza stilistica nel panorama creativo delineato dai vincitori e dalle vincitrici del premio. Ritengo invece sia ben più appassionante assaporare la ricchezza e l'originalità di ciascuna di queste voci.

Il presidente uscente della Commissione federale d'arte Giovanni Carmine, che cede ora il timone a Raffael Dörig, parla di membri della «compagnia di Meret» quando si riferisce all'ormai lungo elenco di 88 vincitori e vincitrici. I nuovi membri di questa famiglia hanno condiviso riflessioni e ricordi sulle loro esperienze di una vita interamente dedicata alla creazione.

Marc Bauer ha raccontato a Tobia Bezzola come i vecchi album di famiglia siano stati la scintilla che ha dato avvio alla sua attività artistica e perché ha iniziato a scrivere e disegnare la storia usando le matite. Barbara Buser ed Eric Honegger hanno rivelato a Jenny Keller per quale motivo non costruiranno mai villette indipendenti, come mai ritengono che lo status di autore sia controverso, e descritto i vantaggi degli interventi minimi in architettura e l'emozione di rimuovere i listelli in legno di una pista da bowling. Sonja Zekri e Koyo Kouoh

hanno parlato di arte nel continente africano, della figura di curatrice come «levatrice», della bellezza nel grottesco e del perché l'arte fa parte dell'infrastruttura sociale.

Nota: questa prefazione, scritto all'inizio del 2020, ha dovuto essere modificato a seguito della crisi sanitaria che ha colpito il mondo intero e ha avuto forti ripercussioni anche e soprattutto per gli operatori e le operatrici culturali. Non possiamo sapere cosa ci riserverà il futuro, ma è certo che il mondo sarà diverso da come l'abbiamo conosciuto finora. Gli incontri, e i legami che ne derivano, sono insostituibili, ma negli ultimi mesi siamo anche diventati attori e testimoni di una trasformazione digitale senza precedenti. Speriamo che l'accesso digitale alla creazione e al patrimonio culturale ci consenta di colmare questa insolita distanza. E, così come la distanza ci permette di carpire meglio la prospettiva di un quadro, speriamo anche di riscoprire queste voci sotto una nuova luce.

Grazie a Meret Oppenheim per essere stata la capofila di questa compagnia. Grazie alla Commissione federale d'arte per aver ideato i premi. Grazie a coloro che li hanno ricevuti. E grazie a voi che leggete questi racconti.

Léa Fluck,
febbraio e agosto 2020

Produzione culturale, responsabile
Promozione artistica

On the initiative of the Swiss Federal Art Commission, the Prix Meret Oppenheim was established in 2001 by the Swiss Federal Office of Culture (Bundesamt für Kultur, BAK). The award recognises artists and architects as well as curators, scholars and critics in the fields of art and architecture who, over time, further and raise the profile of Swiss cultural production. Through it, we express our appreciation for those art and architecture professionals who, at the zenith of their careers, have created an oeuvre which stands the test of time—just as Meret Oppenheim had done before. Our twenty publications on the Prix Meret Oppenheim are a collection of valuable testimonies to contemporary Swiss cultural history. Much like in the work of Meret Oppenheim, it is not about looking for stylistic coherence in this creative landscape of laureates, but rather about the fascination of discovering the originality and complexity of each individual contribution.

Giovanni Carmine, in his last turn as President of the Federal Art Commission before Raffael Dörig takes over, refers to the long list of eighty-eight award recipients as 'Meret's Companionship'. The new members of this family share with us reflections on and memories of experiences in their lives, which they all fully apply to their creative work.

Marc Bauer tells Tobia Bezzola how old family albums inspired him to his works and why he started to draw and record history with a pencil. Barbara Buser and Eric Honegger reveal to Jenny Keller why they don't build private mansions and why authorship is controversial, what constitutes the impact of a minimal intervention in architecture and how exciting it can be to discover a skittle alley. Sonja Zekri and Koyo Kouoh talk about art on the African continent, about the curator as midwife,

about beauty in the grotesque and about why art is part of the social infrastructure.

Note: Our publication was prepared in early 2020. In light of the current health crisis, which by now has affected the entire world and greatly impacted creative artists in particular, we are including this addendum to our preface. It would be presumptuous to make predictions about our future and what it will look like, but it is bound to be different from the way we know it. There are no substitutes for encounters and the relationships to which they give rise. In recent months we have seen and helped create a rapid digital revolution. Let's hope digital access to artistic work and cultural heritage will allow us to fill the void created by this strange distance. And let's hope we will appreciate those voices even more keenly—just like a certain distance allows us to better grasp a painting's perspective.

Many thanks to Meret Oppenheim for her patronage. Many thanks to the Federal Art Commission for the idea to create this award. Many thanks to the awardees. Many thanks to you, dear readers.

Léa Fluck,
February and August 2020

Cultural Production,
Head of Art Promotion

Das muss gefeiert werden: In diesem Jahr wird der Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim zum 20. Mal vergeben. Noch vor dem eigentlichen Jubiläum 2021 soll an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, wie wichtig dieses Ereignis ist. Die inzwischen beachtliche Anzahl der Persönlichkeiten, die sich zu den Gewinnerinnen und Gewinnern des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim zählen dürfen, zeigt nicht nur die Lebendigkeit der Schweizer Kunstszene, sondern auch, dass diese Szene grösser und in der Gesellschaft stärker verankert ist, als es vielleicht den Anschein macht.

Es freut mich, im Namen der Eidgenössischen Kunstkommission, auf deren Empfehlung der Bundesrat die Preise vergibt, die vier Persönlichkeiten zu nennen und zu ehren, die nun neu zur Gruppe der Gewinnerinnen und Gewinner des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim gehören werden: den Künstler Marc Bauer, das Architektenduo Barbara Buser und Eric Honegger sowie die Kuratorin Koyo Kouoh. Der grosse Einfluss, den die Arbeiten dieser Persönlichkeiten in den letzten Jahren in der internationalen Szene hatten, muss nicht mehr weiter hervorgehoben werden. Dank ihren mutigen Ansätzen haben sie in ihren jeweiligen Bereichen entscheidend zur Entwicklung von innovativen Herangehensweisen beigetragen.

Das Schaffen von Marc Bauer konzentriert sich nun schon seit vielen Jahren auf das bildliche Zeichnen. Er hat sein ideales Medium und seinen typischen Stil rasch gefunden und in zwanzig Jahren nicht nur eine beeindruckende Menge an Werkzyklen geschaffen und auf der ganzen Welt ausgestellt, sondern auch mit verschiedenen Trägern experimentiert. So konnte er die Möglichkeiten seiner Technik ausloten und Grenzen überschreiten. Der Genfer Künstler beschäftigt sich mit den Konzepten der Erinnerung und der Geschichtsschreibung. Nach einer ersten Phase des Studiums und der Suche nach Bildern aus Kunstgeschichte, Massenmedien und Pop-Kultur realisiert er seine Werke nun oft rein aus seiner Erinnerung heraus. Marc Bauers Welt ist gross, überraschend und nicht selten verunsichernd. Sie geht von der populistischen Propaganda auf Social Media bis zu den eigenen sexuellen Fantasien und von der Geschichte des Faschismus bis zum einfachen Stilleben: ein äusserst breites Spektrum an Themen. Die Bilder, seien es monumentale Wandmalereien oder Serien kleinformatiger Blätter, scheinen in einem ungewohnten und unbekanntem Raum zu entstehen, zwischen subjektiver Interpretation und dem Wunsch nach einer genauen, archivischen Rekonstruktion.

Wiederverwendung und Aufwertung von Vorhandenem sind die zentralen Elemente der Architektur von Barbara Buser und Eric Honegger. Man könnte diesen Ansatz als ein politisches Credo bezeichnen, aber vielleicht ist es passender, ihn als humanistische Grundhaltung zu betrachten, die den verantwortungsvollen Umgang mit den Ressourcen als System für die Entwicklung einer

Architektursprache ins Zentrum stellt. Dass sie in ihren Entwürfen ein (zuweilen aus Gegensätzen bestehendes) Gleichgewicht finden zwischen Umgebung, Funktionalität und Ästhetik, ist die unbestrittene Qualität ihrer zeitgemässen Arbeit. Mit ihrem Baubüro in situ setzen sie zahlreiche auch städtebauliche Projekte um, und es gelingt ihnen, vor allem in ihrer Stadt Basel eine unverkennbare Prägung zu hinterlassen. Diese Prägung hat aber nichts Statisches: Sie weist eine Richtung, in die sich die Architektur in der heutigen Welt bewegen kann, oder vielleicht muss.

Koyo Kouoh ist zweifelsohne eine der wichtigsten Persönlichkeiten der internationalen Kunstszene, wie ihre kürzliche Ernennung zur Direktorin des Zeitz Museums in Kapstadt zeigt. Sie wurde in Kamerun geboren und zog früh in die Schweiz. Nach einer Ausbildung im Bereich Wirtschaft und der Arbeit in einer Bank beginnt sie ihre Karriere als Kulturvermittlerin zunächst in der Literatur und landet dann bei der Kunst. Vielleicht ist es gerade dieser ungewöhnliche Quereinstieg, dem sie ihr Verständnis für den Umgang mit strukturellen Fragestellungen und Inhalten verdankt. Mit der Gründung von RAW Material in Dakar im Jahr 2008 hat sie die Idee einer innovativen Kunstinstitution umgesetzt: ein (ausschliesslich von Frauen geführter) Ort für Ausstellungen, Debatten und Ausbildung, der als Vorbild für den afrikanischen Kontinent und für die ganze Welt gilt. Die Grosszügigkeit und der Enthusiasmus von Koyo Kouoh und ihre umfassende Kenntnis der afrikanischen Kunstszene und der postkolonialen Fragestellungen machen sie zu einer einzigartigen, weltweit gefragten und einflussreichen Persönlichkeit.

Marc Bauer, Barbara Buser, Eric Honegger und Koyo Kouoh passen perfekt in die lange Liste der bisher mit dem Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim ausgezeichneten Persönlichkeiten. Wir freuen uns sehr, die Freude über diese Auszeichnung mit ihnen teilen zu dürfen. Im Namen der Eidgenössischen Kunstkommission möchte ich ihnen zum Schluss danken und gratulieren. Die Liste der Preisträgerinnen und Preisträger wird immer länger und die Gesellschaft immer schöner.

Giovanni Carmine,
Februar 2020

Präsident der Eidgenössischen
Kunstkommission

Un jour tel que celui-ci ne saurait être passé sous silence: cette année, c'est en effet la vingtième fois qu'est décerné le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim. Il vaut donc la peine de dire quelques mots pour souligner à quel point ce jalon est important et mérite d'être fêté d'une manière ou d'une autre, en attendant l'anniversaire proprement dit, qui sera célébré en 2021. Le nombre désormais substantiel des personnes qui peuvent se flatter de faire partie des lauréats ou des lauréates du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim ne témoigne pas seulement de la vitalité de la scène artistique de notre pays; il prouve encore que cette dernière est plus vaste – et donc plus enracinée dans la société – que l'on est généralement porté à le croire.

Au nom de la Commission fédérale d'art, sur les recommandations de laquelle l'Office fédéral de la culture attribue les prix, j'ai le très grand plaisir de saluer et de distinguer quatre nouvelles personnalités admises à faire partie du groupe désormais fourni des lauréats et des lauréates du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim: l'artiste Marc Bauer, les architectes Barbara Buser et Eric Honegger et la commissaire d'exposition Koyo Kouoh. Il est ici inutile de souligner l'influence considérable du travail de ces personnes sur la scène internationale de ces dernières années, puisque grâce à leurs démarches audacieuses, elles ont contribué de manière importante à développer des approches novatrices, chacune dans son domaine propre.

Depuis des années, désormais, la pratique artistique de Marc Bauer se concentre sur le dessin figuratif. Bien qu'il ait trouvé très tôt son médium idéal, de même que son trait caractéristique, Bauer n'a pas seulement réalisé en vingt ans une quantité impressionnante de cycles exposés dans le monde entier, mais il a aussi expérimenté divers supports. Il est parvenu ainsi à élargir les possibilités de cette technique et à en repousser les limites. L'artiste genevois s'intéresse particulièrement aux concepts de mémoire et d'historiographie; après une première phase d'étude et de recherche d'images tirées tant de l'histoire de l'art que des mass media ou de la culture populaire, il se met à réaliser ses œuvres en se fondant uniquement sur son souvenir. Abordant un large spectre de thèmes – de la propagande populiste sur les réseaux sociaux à ses fantaisies sexuelles personnelles, de l'histoire du fascisme et du nazisme aux simples natures mortes –, l'univers de Marc Bauer est vaste, surprenant et souvent inquiétant. Les images qui en résultent, qu'il s'agisse de murals de dimensions monumentales ou de séries de feuillets de petit format, semblent ouvrir un espace insolite et inconnu, à mi-chemin entre l'interprétation subjective et le désir d'une reconstitution précise d'archiviste.

Réutiliser et remettre en valeur l'existant sont les éléments centraux de la conception architecturale de Barbara Buser et d'Eric Honegger. On pourrait parler d'un credo politique, mais il est peut-être plus juste d'y voir une attitude humaniste, qui met au centre de l'acte de construire le respect des ressources et en fait la base

de l'élaboration d'un langage architectural. Le fait qu'ils réussissent ensuite à trouver dans leurs projets un équilibre (constitué parfois aussi de dissonances) entre contexte, fonction et esthétique est le résultat de la qualité incontestable et de la modernité de leur travail. Avec leur atelier, Baubüro in situ, et en réalisant de nombreux projets, y compris au niveau urbanistique, ils ont réussi à laisser une empreinte très personnelle, surtout dans leur ville de Bâle. Cette empreinte n'est d'ailleurs pas statique, mais indique une direction dans laquelle l'architecture peut – ou doit – évoluer dans le monde actuel.

Koyo Kouoh est indubitablement l'une des figures les plus importantes de la scène artistique internationale, comme le démontre sa récente nomination à la tête du musée Zeitz du Cap. Née au Cameroun et arrivée très jeune en Suisse, elle suit d'abord une formation en économie et travaille dans le monde bancaire, avant d'entamer une carrière de médiatrice culturelle qui passe d'abord par la littérature, pour n'arriver qu'ensuite à l'art. Mais c'est peut-être justement ce parcours inhabituel et transversal qui l'a portée à comprendre comment agir sur les problématiques structurelles et non seulement sur les contenus thématiques. Avec la création, en 2008, de RAW Material à Dakar, elle a développé une institution artistique novatrice, lieu d'expositions, de débats et de formation (gérée, soit dit en passant, uniquement par du personnel féminin), qui sert de modèle à tout le continent africain et d'exemple au reste du monde. La générosité et l'enthousiasme de Koyo Kouoh, combinés avec sa profonde connaissance de la scène artistique africaine et des thématiques postcoloniales, font d'elle une personnalité unique, susceptible d'exercer une influence au niveau mondial.

Marc Bauer, Barbara Buser, Eric Honegger et Koyo Kouoh s'inscrivent parfaitement dans la longue série des personnalités couronnées du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim. Nous sommes très heureux de pouvoir partager avec eux la joie de cette reconnaissance. Au nom de toute la Commission fédérale d'art, je voudrais conclure en les remerciant et en les félicitant. D'autres noms s'ajouteront à l'avenir à la liste des lauréats et des lauréates, et la compagnie n'en deviendra que plus belle.

Giovanni Carmine,
février 2020

Président de la Commission
fédérale d'art

Una ricorrenza come questa non può passare inosservata: quest'anno il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim viene assegnato per la 20° volta. Vale la pena spendere qualche parola per sottolineare come questo traguardo sia importante e vada in qualche modo celebrato, anticipando il giubileo vero e proprio del 2021. Il numero ormai consistente di personaggi che possono vantare l'onore di far parte dei vincitori e delle vincitrici del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim dimostra non solo la vitalità della scena artistica del nostro Paese, ma anche che questa è più ampia, e quindi anche radicata nella società, di quanto forse generalmente si tende a credere.

A nome della Commissione federale d'arte, sul cui consiglio l'Ufficio federale della cultura assegna i premi, è per me un grosso piacere salutare e onorare quattro nuove personalità che entrano a far parte dell'ormai folto gruppo dei vincitori e delle vincitrici del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim: l'artista Marc Bauer, gli architetti Barbara Buser ed Eric Honegger e la curatrice Koyo Kouoh. Inutile sottolineare come il lavoro di queste persone abbia avuto negli anni passati una grande influenza sulla scena internazionale, perché grazie ai loro approcci coraggiosi, nei loro differenti campi hanno contribuito in maniera importante a sviluppare approcci innovativi.

Ormai da anni la pratica artistica di Marc Bauer è incentrata sul disegno figurativo. Pur avendo trovato molto presto il suo medium ideale, così come la sua caratteristica mano, in vent'anni Bauer non solo ha realizzato un'impressionante quantità di cicli di opere esposte in tutto il mondo, ma ha anche sperimentato supporti diversi. È riuscito così ad ampliare le possibilità di questa tecnica, spostandone i limiti. Interessato ai concetti di memoria e di storiografia, dopo una prima fase di studio e ricerca di immagini, tratte sia dalla storia dell'arte sia dai mass media o dalla cultura popolare, l'artista ginevrino realizza le proprie opere spesso basandosi sul suo solo ricordo. Trattando un ampio spettro di temi, dalla propaganda populista sui social media alle proprie fantasie sessuali, dalla storia del nazifascismo a semplici nature morte, l'universo di Marc Bauer è ampio, sorprendente e non raramente inquietante. Le immagini risultanti, siano esse dei murales dalle dimensioni monumentali o delle serie di fogli di piccolo formato, sembrano uscire in uno spazio insolito e sconosciuto, sospese tra l'interpretazione soggettiva e il desiderio di una precisa ricostruzione archivistica.

Riutilizzo e rivalutazione del preesistente sono gli elementi centrali del pensiero architettonico di Barbara Buser ed Eric Honegger. Si potrebbe definirlo un credo politico, ma forse è più adatto considerarlo un'attitudine umanistica, che mette al centro dell'atto di costruzione il rispetto delle risorse come sistema di sviluppo per un linguaggio architettonico. Il fatto che poi riescano nei loro progetti a trovare un equilibrio (a volte costituito anche di dissonanze) tra contesto, funzionalità ed estetica, è il risultato della qualità incontestabile e della contemporaneità del loro lavoro. Con il

loro studio Baubüro in situ, realizzando molti progetti anche a livello urbanistico sono riusciti a lasciare un'impronta inconfondibile innanzitutto nella loro città, Basilea. Impronta che però non è statica, ma indica una direzione nella quale l'architettura può, o forse deve, muoversi nel mondo attuale.

Indubbiamente Koyo Kouoh è una delle figure più importanti della scena artistica internazionale, come dimostra la sua recente nomina a direttrice dello Zeitz Museum di Città del Capo. Nata in Camerun e trasferitasi in Svizzera in giovane età, dopo una formazione nel campo dell'economia e un lavoro in banca la sua carriera di mediatrice culturale passa prima attraverso la letteratura, per arrivare all'arte solo in un secondo tempo. Ma è forse proprio questo percorso inabituale e trasversale che l'ha portata a capire come agire su problematiche strutturali e non solo sui contenuti tematici. Con la creazione di RAW Material nel 2008 a Dakar ha così sviluppato un'idea di istituzione artistica innovativa, luogo per esposizioni, dibattiti e formazione (tra l'altro completamente gestita da personale femminile), che funziona da modello per l'intero continente africano e da esempio per il resto del mondo. La generosità e l'entusiasmo di Kouoh, abbinati alla sua profonda conoscenza della scena artistica africana e delle tematiche post-coloniali, fanno di lei una personalità unica, capace di avere un'influenza a livello globale.

Marc Bauer, Barbara Buser, Eric Honegger e Koyo Kouoh si inseriscono perfettamente nel lungo elenco delle personalità che hanno finora ricevuto il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim. Siamo molto felici di poter condividere con loro la gioia per questo riconoscimento e, a nome dell'intera Commissione federale d'arte, vorrei concludere ringraziandoli e complimentandoli con loro. Altre persone si aggiungeranno in futuro alla lista dei premiati e delle premiate, e la compagnia diventerà sempre più bella.

Giovanni Carmine,
febbraio 2020

Presidente della Commissione
federale d'arte

A reason to celebrate: this year marks the twentieth time the Swiss Grand Art Award / Prix Meret Oppenheim is presented. Even before the actual anniversary in 2021, it should be pointed out here how important this event is. The by now substantial number of individuals who can count themselves among the recipients of the Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim is testament not only to the vitality of the Swiss art scene, but also to it being larger and more firmly anchored in society than it may seem.

On behalf of the Federal Art Commission, upon whose recommendation the Swiss Federal Council awards the prizes, it is my great pleasure to name and honour the four individuals who will become part of the group of recipients of the Swiss Grand Art Award / Prix Meret Oppenheim: the artist Marc Bauer, the architects Barbara Buser and Eric Honegger and the curator Koyo Kouoh. The significant impact the works of these individuals have had on the international scene in recent years has already been amply highlighted. Due to their bold approaches, they, each in their own field, have made significant contributions to the development of innovative strategies.

For many years now, the work of Marc Bauer has focused on figurative drawing. He quickly found his ideal medium and typical style and, over a twenty-year period, not only created an impressive number of series of works—and exhibited them throughout the world—but also experimented with various supports. This has allowed him to explore the possibilities of his technique and push its boundaries. The Geneva-born artist is concerned with concepts of memory and historiography. After a first stage of research and looking for images from art history, mass media and pop culture, he now often realises his works purely from memory. The world of Marc Bauer is large, surprising and quite often unsettling. Its spectrum of subjects is extremely broad, ranging from populist propaganda on social media to his own sexual fantasies and from the history of fascism to the simple still life. The images, be they monumental wall drawings or series of small-scale works on paper, seem to be created in a strange and unknown space between subjective interpretation and the desire for meticulous, archival reconstruction.

The reuse and revaluation of existing objects and structures are key elements of the architecture of Barbara Buser and Eric Honegger. This approach might be described as a political creed, but perhaps it is more appropriately viewed as a fundamentally humanistic stance which focuses on the responsible use of resources as a system for developing an architectural language. The undisputed quality of their topical work lies in the balance (sometimes one of opposites) their designs strike between surroundings, functionality and aesthetics. Through their Baubüro in situ, they also realise many urban development projects and manage to leave an unmistakable mark notably on their city of Basel. Yet there is nothing static about this mark: it points into a direction in which architecture may move, or may be forced to move, in today's world.

Koyo Kouoh is without doubt one of the most important figures in the international art scene, as evidenced by her recent appointment as director of the Zeitz Museum in Cape Town. She was born in Cameroon and moved to Switzerland at an early age. After a commercial apprenticeship and working in banking, she embarked on a career as cultural producer, starting out in the field of literature and then winding up in art. Perhaps it is to this unusual path of 'lateral entry' that she owes her understanding of dealing with structural issues and contents. By founding RAW Material in Dakar in 2008, she realised the idea of an innovative art institution: a venue (run exclusively by women) for exhibitions, debates and training, which is seen as a model for the African continent and the world as a whole. Koyo Kouoh's generosity and enthusiasm as well as her thorough familiarity with the African art scene and post-colonial issues make her a unique, globally sought-after and influential figure.

Marc Bauer, Barbara Buser, Eric Honegger and Koyo Kouoh fit perfectly into the long list of previous recipients of the Swiss Grand Art Award / Prix Meret Oppenheim. We are very pleased to be able to share the elation over this recognition with them. On behalf of the Federal Art Commission, I want to conclude by thanking and congratulating them. The list of awardees continues to grow and the companionship is becoming more and more beautiful.

Giovanni Carmine,
February 2020

President of the Federal
Art Commission

Marc Bauer





















Geschichten und Bilder

Tobia Bezzola
im Gespräch mit
Marc Bauer

Es ist bezeichnend, dass Marc Bauer eine wichtige Arbeit (*The Architect*, 2014) einem Stummfilm, F.W. Murnaus *Nosferatu*, gewidmet hat. Ein Stummfilm ist ein hochinteressanter Fall des Verhältnisses von Bild und Erzählung. Die Last der Geschichte liegt hier fast vollständig beim Bild, doch ohne die Stütze durch die Texte der Zwischentitel lassen sich selbst die simpelsten Geschichten kaum erzählen. Auch beim Hören oder Lesen einer Geschichte tauchen in uns Bilder auf, ein innerer Stummfilm sozusagen, und wenn wir bestimmte Bilder sehen, rufen sie uns oft eine Geschichte in Erinnerung. Soll ein Roman verfilmt werden, lassen sich die unterschiedlichsten Filme, also Bilder, erzeugen, die sich alle auf dieselbe Geschichte zurückführen lassen. *Heidi* ist immer *Heidi*, ihre Geschichte bleibt dieselbe, und wir verstehen sie, egal welche Sprache das Mädchen spricht und ob es nun im Film japanische oder schweizerische Gesichtszüge trägt. Eine Geschichte und ihre Illustration sind nie völlig deckungsgleich. Doch die Bilder, die eine Geschichte illustrieren, sind deshalb nicht sekundär oder gar wesenlos und beliebig. Ihr Vorhandensein ist oft unerlässlich, um eine Geschichte zu verstehen, und sie prägen die Art und Weise unseres Verstehens immer mit. Die Märchen unserer Kindheit bleiben für uns oft fest verbunden mit bestimmten ausdrucksstarken Buchillustrationen – für viele wird James Bond immer nur Sean Connery sein. Die Bilder beleben die Geschichten, aber sie schöpfen aus ihnen auch ihre Kraft und ihren Sinn. Beispiele wie die Werke von Wilhelm Busch oder Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter* verdeutlichen, wie unser Verständnis einer Geschichte in gewissen Fällen fast vollständig von Bildern geprägt und durchdrungen wird. Dasselbe gilt aber auch für historische Ereignisse. Sie kondensieren sich oft in ganz bestimmten Fotografien oder Filmbildern, welche alsdann «ikonisch», das heisst zum Inbegriff eines komplexen Geschehens, werden; man denke an die Fotografie des einsamen Demonstranten vor den Panzern auf dem Tian'anmen-Platz oder die Aufnahme, die vietnamesische Kinder auf der Flucht vor einem Napalmangriff zeigt.

Die Bilder sind also selber geschichtlich, und sie können auch selber wieder zu Akteuren der Geschichte werden. Diese vertrackte Beziehung zwischen den Geschichten und den Bildern ist seit zwanzig Jahren das Thema von Marc Bauers künstlerischer Arbeit.

Das Gespräch fand am 20. Dezember 2019 in Zürich statt.

Tobia Bezzola

Die Verleihung eines Preises bietet immer auch Anlass zu einem Rückblick. Mich interessiert, ab wann deine Arbeit für dich Gültigkeit hat. Welches sind die frühesten Arbeiten, die, nach den Jugend- und Studentenarbeiten, für dich bis heute zählen?

Marc Bauer

Den Anfang markiert für mich die erste Einzelausstellung in Zürich im Jahr 2000 in Rolf Müllers Galerie Art Magazin an der Militärstrasse, vor fast zwanzig Jahren also. Ich nannte die Ausstellung

«Swiss Room». Sie basierte auf den Familienfotos meines Grossvaters väterlicherseits. Dies war die erste Arbeit, in der ich Texte und Bilder verknüpfte, und es war auch der Anfang meiner Beschäftigung mit Gedächtnis, Erinnerung und Geschichtsschreibung. Alles begann mit einer Entdeckung. Unsere Familie besass ein Chalet in Savoyen, und dort fand ich etliche alte, vergessene Fotoalben. Mein Grossvater hatte immer viel fotografiert, er war auch Amateurfilmer, er drehte 8- und 16-mm-Filme, bereits ab den dreissiger Jahren. Als Kaufmann war er beruflich viel unterwegs, hauptsächlich in Deutschland, und die Fotoalben dokumentieren viele seiner Reisen. Zunächst hat mich schlicht die Qualität der Fotografien meines Grossvaters frappiert. Sie sind sehr schön, das war keine anspruchslose Knipserei, sondern fotografisches Können und ein Stilwille sind deutlich erkennbar. Meine Grossmutter hatte die Fotos in Alben geklebt und mit kleinen Begleittexten, kurzen Bildlegenden, versehen. Stutzig machte mich, dass auf diesen Fotos, teilweise aus Deutschland, und in den Kommentaren dazu in den Jahren von 1939 bis 1945 der Krieg überhaupt nie und in keiner Weise vorkommt. Wir sehen ein sorgloses gutbürgerliches Leben: Picknicks, Ausflüge, Städte und Landschaften, Skitouren, Familienfeiern und so fort; aber man würde es aus diesen Alben nie erfahren, dass in Europa ein verheerender Krieg herrschte in jenen Jahren.

TB So war es diese Kluft zwischen der privaten Erzählung der privaten Geschichte deiner Familie in den Fotoalben einerseits und der europäischen Geschichte andererseits, welche dich anfangs interessierte?

MB Ja, wobei die Spannung in diesem Fall natürlich primär aus den Datierungen erwächst. Diese unbekümmerten Bilder entstanden mitunter an ganz bestimmten Tagen und in bestimmten Wochen. Tage, die für uns heute für ganz entsetzliche Ereignisse des Krieges stehen. Insofern bildete diese Arbeit auch den Anfang einer viel allgemeineren Beschäftigung mit dem Verhältnis eines Bildes zu dem Text, der es kommentiert. Zunächst wollte ich die Fotos eigentlich in Öl malen. Um sie mir dafür besser aneignen zu können, begann ich erst einmal, sie zu zeichnen. Ich stellte dann fest, dass die Zeichnung im Grunde ausreichte, um zu leisten, was mir wichtig war in der Arbeit mit diesen Fotos. Und ich habe in dieser ersten Serie dann ausschliesslich diejenigen Elemente aus den Fotografien isoliert und gezeichnet, die mich formal interessiert haben, oft ganz einfache Bildfragmente. Zum Teil habe ich also auch Bildelemente eliminiert, zum Beispiel bestimmte Gesichter verwischt und unkenntlich gemacht. Ein bisschen wie unser Gedächtnis, das immer nur einzelne Teile eines Ganzen registriert. Bereits damals arbeitete ich mit dem schwarzen Lithostift, aber auch mit ganz normalen Bleistiften. Auch das Papierformat habe ich bis heute beibehalten. Das Papier selber habe ich allerdings gewechselt, ich benutzte damals noch eine viel gelblichere Variante, mit der Zeit begann ich weisse Papiere vorzuziehen. Doch im Grunde waren damals bei dieser Serie von zwanzig Zeichnungen die Technik, die

Werkzeuge, die künstlerischen Mittel bereits diejenigen, mit welchen ich bis heute arbeite.

TB Wie kamst du dann von diesem Anfang dazu, dich später nicht nur mit privaten Geschichten, sondern auch mit «der Geschichte», also weitverbreiteten und kollektiv akzeptierten Erzählungen, zu befassen?

MB Ab Anfang 2003 war ich in Amsterdam an der Rijksakademie. Ich arbeitete mit Buntstiften, ich malte auch, Wandmalereien vor allem. Ich machte auch viele Videoarbeiten, und ich begann, mich mit meinen eigenen Erinnerungen auseinanderzusetzen. Mein Grossvater mütterlicherseits war unterdessen verstorben, und es waren auch in seinem Nachlass Fotoalben zum Vorschein gekommen. Diese belegten gewisse Sympathien für Mussolini. So hat mein Grossvater offenbar Versammlungen der italienischen Faschisten in Genf besucht, und er nahm am Rande an dieser Bewegung teil. Dies geschah vermutlich weniger aus politischer Überzeugung, der Grund war wohl eher der Wunsch nach Teilhabe am gesellschaftlichen Leben der italienischen Emigranten in der französischen Schweiz. Bei dem Versuch, dies alles zu verstehen, stiess ich dann auf das Thema, das mich seither beschäftigt, nämlich das Verhältnis zwischen Männlichkeit und Faschismus. Insofern war es diese autobiografische Arbeit, die mir den Weg eröffnet hat zu einer allgemeineren Beschäftigung mit kollektiver Geschichte und privaten Geschichten. Das musste fast so sein, denn meine Zeichnungen handeln letztlich immer von mir. In gewisser Weise versuche ich mit ihnen, Dinge zu verstehen, die ich nicht verstehe. Mithin bin ich mit dieser Arbeit auf die für mich zentrale Frage gestossen, was unsere individuellen Geschichten mit der öffentlichen Geschichtsschreibung verbindet.

TB Wolltest du in der Arbeit mit den Familienfotos auch deine eigenen Erinnerungen und die Erzählungen und Anekdoten, die in der Familie kursierten, überprüfen?

MB Nein, diese Fotoalben faszinierten mich im Gegenteil deshalb, weil sie eine Welt schilderten, von der ich nichts wusste. So hatte der Grossvater für meine Grossmutter ein Album zusammengestellt, welches sein Leben illustrierte, bevor er aus Como in die Schweiz emigriert war. Darüber hatten wir nie gesprochen. Denn es gab später Zerwürfnisse mit diesem italienischen Zweig der Familie, wir hatten keinen wirklichen Kontakt bis zu seiner Beerdigung. Diese Fotos zeigten also vielmehr eine Geschichte, die zum Teil auch meine eigene war, von welcher ich aber noch gar nie gehört hatte. Und auch diese Fotos haben einen bemerkenswerten ästhetischen Reiz, jenseits des allgemeinen Charmes des Nostalgischen. Die Zeichnung diente mir nun als Analyse des Fotos: Was ist essenziell an diesem Bild? Was kann ich weglassen? Was verfälscht? Was enthüllt? Durch das Zeichnen ergibt sich eine Art Kondensierung des fotografischen Ausgangsbildes. Und mit der Zeichnung kommt auch die Emotion ins Spiel, eine gewisse Zerbrechlichkeit, etwas

Prekäres, was das fertige Foto nicht hat. Also nicht die Nostalgie im Allgemeinen beschäftigte mich, sondern es ging mir um die Analyse des einzelnen Bildes: Was ist seine Quintessenz? Was kann vernachlässigt werden? Was prägt sich ein und was bleibt haften? Und auf diese Weise wollte ich die Bilder in die Gegenwart führen, sie gewissermassen reaktivieren, neu mit Energie aufladen. Denn in diesen Fotografien stecken ja auch Botschaften, welche mein Grossvater übermitteln wollte. Das Album ist nicht nur ein familienhistorisches Dokument, es ist auch eine Form der bewussten und reflektierten Selbstdarstellung. Fotos in Familienalben zeigen ja, wie unsere Vorfahren sich selber sahen und darstellen wollten – und wie sie von der Nachwelt gesehen werden wollten. Gesprochen habe ich mit meinen Grosseltern darüber nie, denn sie waren beide verstorben, als ich die Alben erstmals zu sehen bekam.

^{TB} Wenn man deine Arbeit allgemein als Untersuchung des Verhältnisses zwischen einer Geschichte und ihrer Illustration versteht, dann fällt auf, dass du mit einer Situation beginnst, wo dir nur die Illustration vorliegt. Die Geschichte dazu fehlt, abgesehen davon, dass es sich generell um den Kontext deiner Familiengeschichte handelt. Wie kam es, dass du dich anschliessend vermehrt für Fälle interessiert hast, wo eine explizite, kollektiv akzeptierte Erzählung vorliegt, und dazu auch ein kollektiver Kanon von Bildern, welche diese illustrierend begleiten?

^{MB} Ja, so war es durchaus; mein Interesse erweckt in der Regel zuerst das Bild. Erst anschliessend folgt die Recherche, die Lektüre zu der zugehörigen Erzählung oder den unterschiedlichen zugehörigen Erzählungen. Zentral dabei ist immer ein Verhältnis der Macht, der Kontrolle, der Autorität. Das beginnt in gewisser Weise mit meinen Grossvätern. Sie waren beide sehr autoritäre Männer, und die Fotoalben sind auch eine Form der Kontrolle über die Familiengeschichte. Die Bildproduktion ist also Teil eines patriarchalischen Verhaltens. In meinen weiteren Arbeiten habe ich in der Folge diese patriarchalische Kontrolle von Bildern und Erzählungen ins Zentrum gestellt. Das erstreckte sich über verschiedene Projekte, die schliesslich alle Eingang fanden in das Buch *History of Masculinity* (2006). Den Prolog bildete die erwähnte Arbeit über die Alben des Grossvaters, das nächste Projekt widmete sich Chile. Ich habe in Santiago de Chile eine Arbeit gemacht, welche parallel die ästhetische Selbstinszenierung des Generals Pinochet und diejenige eines chilenischen Transsexuellen behandelt. Der Balilla, Mussolinis Jugendorganisation, galt das nächste Kapitel, ausgehend von einem Foto, welches den Duce zeigt, wie er die Backe eines uniformierten Jungen tätschelt. Für uns mag das nur ein weiteres Propagandabild sein, aber für den Jungen war es ein zentrales Ereignis in seinem Leben, und die Fotografie besetzte eine wichtige Stelle in seiner Biografie und hat diese sicher beeinflusst. Diese Arbeit machte ich in Rom, als ich am Istituto Svizzero war. Dort habe ich auch die Philosophin Christine Abbt kennengelernt. Sie erzählte mir von dem Treffen zwischen Martin Heidegger und Paul Celan auf dem Todtnauberg. Bekanntlich hat Celan verhindert, dass

von der Begegnung Fotografien gemacht wurden. Diese Begegnung ist also eine Geschichte ohne Bild, und es gibt kaum Zeugnisse dieses Ereignisses. Die Komplexität dieser Begegnung hat mich fasziniert. Ich bin in den Schwarzwald gefahren und habe nach einiger Suche auch Heideggers Hütte gefunden, wo die beiden sich trafen. Anschliessend habe ich einige weitere ähnliche historische Begebenheiten und Fälle untersucht. Für die Ausstellung «Shifting Identities» 2008 im Kunsthaus Zürich entstand so die Arbeit *Nimbus der Verfehlung* (2008), welche vier Figuren vorstellte, die sich alle mit dem Nazismus eingelassen hatten, sich aber nach dem Krieg weigerten, über diese ihre Vergangenheit zu sprechen: Carl Schmitt, Gottfried Benn, Martin Heidegger und Ernst Jünger. Alle sind sehr alt geworden, aber sie alle haben sich nie mehr über diese Jahre ihres Lebens geäussert. Und bei allen begegnen wir dem typischen Problemkomplex von Faschismus-Autobiografie-Maskulinität.

^{TB} Spielte der Austausch mit der Philosophin Christine Abbt dabei auch weiter eine gewisse Rolle?

^{MB} Als ich meine erste Ausstellung für die Galerie von Elisabeth Kaufmann vorbereitete, interessierte ich mich für Gottfried Benn, und ich tauschte mich mit Christine laufend über meine Arbeit aus. Das heisst konkret: Ich sandte ihr Abbildungen meiner Zeichnungen, während sie mir wiederum Texte zukommen liess, deren Lektüre mir half, das Thema tiefer und gründlicher zu erfassen. In der Ausstellung waren die Wände dann mit meinen Zeichnungen bespielt, und der Fussboden wiederum war bedeckt mit Ausdrucken dieser vielen Texte, welche, zum Teil fragmentarisch natürlich, die Thematik der Zeichnungen auffingen und erweiterten. Wir arbeiteten dann auch für die bereits erwähnte Ausstellung im Kunsthaus Zürich zusammen und das letzte Mal im Jahr 2011 bei einer der Arbeiten in meiner Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen. Diese trug den Titel *Herr und Knecht* (2010) und befasste sich mit der Migrationskrise. Die anderen Arbeiten in der Ausstellung waren *Monument* (2009) und *Roman Odessa* (2009), die sich auf Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* beziehen. Das Thema Migration wurde ja danach – durch den Arabischen Frühling und den Krieg in Syrien – zur zentralen politischen Frage für Westeuropa. Indes die allgemeinen Grundprobleme schon 2011 dieselben waren, die bis heute nicht gelöst sind. Die Arbeit *Herr und Knecht* hatte ihrerseits drei Teile. Der erste bestand aus Zeichnungen, welche direkt die Situation in den Auffanglagern in Lampedusa zum Inhalt hatten. Der zweite Teil widmete sich dem damaligen Gipfeltreffen der G8 in Heiligendamm. Dort kosteten allein die ganzen Security-Massnahmen mehr Geld, als die acht Länder zur Lösung der Krise aufzuwenden bereit waren. Ein dritter Teil schliesslich ging aus von historischen Texten zur europäischen Tradition des Kolonialismus und der Sklavenhaltung. Die Idee war also, in und mit der Ausstellung zwar von der Tagesaktualität auszugehen, aber dann zu versuchen, einen viel weiteren Horizont des historischen und politischen Kontexts dieser Ereignisse zu eröffnen.

TB Auch neulich in deiner Ausstellung in London hast du das Thema weiterbearbeitet?

MB Richtig, ich habe das Thema 2019 in der Ausstellung im Drawing Room in London weiter vertieft, wobei mich diesmal weniger die Erfahrungswelt der Geflüchteten interessierte als die Art und Weise, in der diese Emigration in den europäischen Ländern dargestellt und verstanden wird. Ich ging von den bekannten Fotos der Geflüchteten auf Booten im Mittelmeer aus. Wobei ich aber nun die ganz persönliche Erfahrung machte, dass diese hochdramatischen Bilder der Not und des Leidens mich nach und nach emotional völlig kaltliessen. Ich blieb völlig unberührt. Ich fragte mich natürlich, weshalb das so ist. Neben dem Effekt der Gewöhnung, der gewiss eine Rolle spielt, stiess ich bei meiner Recherche auf eine lange ikonografische Tradition der Darstellungen von Männern auf Schiffen. Wenn man sich das einmal anschaut, dann stellt man fest, dass in Europa historische Abbildungen von Männern auf Booten eigentlich fast immer Marginalisierte, Ausgestossene zeigen – Sträflinge, Deportierte, Pestkranke, Aussätzige, Piraten, Geisteskranke, Sklaven –, also alles Dokumente der Ausgrenzung und der Verstossung. Wir sind gewissermassen konditioniert, Bilder von Männern auf Schiffen als Dokumente der Exklusion zu lesen.

TB Du hast also sozusagen die unbewusste Konditionierung der Pressefotografie analysiert.

MB Nun, diese Bilder der Pressefotografen reproduzieren natürlich – bei aller guten Absicht – immer auch Stereotypen, und es ging darum, zu zeigen, dass diese formal und ästhetisch so gut funktionierenden Fotos auch eine Tradition der Diskriminierung durch Bilder weiterführen, ohne es selber überhaupt zu wissen. In die Bilder selber sind also bereits gewisse Codes eingeschrieben, deren wir uns nicht bewusst werden, welche aber unsere Wahrnehmung und Interpretation des Bildes steuern.

TB Was heute durch die digitale Zirkulation der Bilderbotschaften eine grosse Virulenz hat.

MB Genau, es ist wichtig, unsere Traditionen der Repräsentation zu studieren und zu analysieren, sonst machen uns die sozialen Medien und allgemein das Internet natürlich rasch zu Opfern der Manipulation. Man versucht ja dort auch, uns in Schleifen der Selbstbestätigung einzuspinnen, sodass selbst abstruseste Inhalte mit der Zeit für manche Individuen eine zwingende Plausibilität und Realität erlangen können. Das führt mich zurzeit weiter zum Thema der Bildalgorithmen und der künstlichen Intelligenz, womit ich mich im Moment hauptsächlich beschäftige; die Ausstellung 2020 in Berlin wird sich darauf konzentrieren.

TB Insofern sehen wir in den zwanzig Jahren deiner Arbeit am Bild und mit dem Bild eine grosse Kohärenz, aber auch eine breite Entwicklung.

MB Vor zwanzig Jahren hätte ich nicht erwartet, dass uns dieselben Themen und Inhalte bis heute dermassen beschäftigen würden. Der autoritäre maskuline Charaktertyp ist ja nicht verschwunden. Wie wir wissen, feiert er im Gegenteil weltweit eine Renaissance, wir begegnen ihm täglich in den unterschiedlichsten Ausformungen. Vor zwanzig Jahren glaubte ich tatsächlich, das sei ein historisches Männlichkeitsprofil, welches bald Geschichte sein würde. Und wie sich diese Ansprüche auf Macht in der Macht von Bildern manifestieren, ist insofern mein Thema geblieben, auch wenn ich heute viel mehr gelernt habe über Bilder und wie sie wirken. Daher auch habe ich in die Ausstellung in London Motivbilder integriert. Das sind keine professionellen Darstellungen, sie haben oft eine rührende Naivität; was mich aber vor allem beschäftigt, ist ihre kultische Aufladung, denn diese Bilder sind ja auch Zeugnis des Exorzismus. Man beschreibt das Wirken des Übels, man dankt dafür, überlebt zu haben, aber man will auch das zukünftige Unglück bannen und fernhalten. Solch ein Ex Voto ist also auch ein Talisman, es hat eine magische Kraft: Das Bild eines Ereignisses soll den Menschen in Zukunft vor derartigen Ereignissen beschützen.

TB Ein exemplarischer Fall der Bindung von Kraft und Macht in einem Bild also.

MB Genau, und wir müssen insbesondere wissen, dass wir auch in unserem digitalen Bilderüberfluss nicht davor gefeit sind, unbewusst bestimmten Bildern in ähnlicher Art eine rituelle Kraft zuzuschreiben. Und auf der anderen Seite sehen wir die rasche Erosion eines Kanons der Bilder. Selbst im vergleichsweise marginalen System der Kunst erleben wir eine Auflösung der Verbindlichkeiten und des gemeinsamen Horizonts der Kenntnisse von Bildern und der Erlebnisse von Bildern. Umso mehr scheint mir die Analyse von Weisen der Repräsentation noch viel dringlicher als vor zwanzig Jahren, als ich mit meiner professionellen Arbeit begonnen habe.

TB Kann es sein, dass das Medium, welches du gewählt hast, die Zeichnung, teilweise auch diesen künstlerischen Kontext verschleiert, in den du dich stellst? Solche bildanalytischen Ansätze sind meist eher von Künstlern verfolgt worden, die direkt mit Film und Fotografie arbeiten, man denke an Godard, Alexander Kluge, Robert Frank und viele andere. Anders gefragt: Was ist der spezifische Vorteil der Zeichnung im Kontext eines solchen bildanalytischen künstlerischen Konzepts?

MB Die Zeichnung reduziert, sie konzentriert, und vor allem führt die Zeichnung die Dimension der Zeit ein, die Temporalität des Bildes. Am evidentesten wird das natürlich bei den grossformatigen Wandarbeiten. Doch ich glaube, das Publikum nimmt immer auch die Lebenszeit wahr, die in ein Werk geflossen ist. Die Zeichnung ist zeitlich, und sie zeigt immer auch ihre Kontingenz, ihren eigenen Prozess der Entstehung und auch der möglichen weiteren Ausarbeitung. Etwas beginnt auf einem weissen Blatt Papier zu existieren, es beginnt ein offener Prozess, welcher immer die

Zeit seines Vollzugs mit reflektiert; vielleicht sind wir hier näher beim Prozess des Schreibens als bei der Malerei und mit der narrativen Sequenzierung der Zeichnungen eher in der Nähe des Films als der Malerei.

TB Insofern wollen deine Zeichnungen auch ganz explizit das Fließende, Ephemere, Temporäre und Provisorische des Bildes nicht kaschieren.

MB Richtig, sie sind ja, wie erläutert, kaum je komplett in jedem Detail und jedem Quadratzentimeter bis ins Letzte ausgearbeitet. Ich zeige sie wenn möglich auch immer ungerahmt, das Papier kann sich mithin noch bewegen ...

TB Du hast ja auch Zeichentrickfilme gemacht.

MB Ja, ich hatte mich schon lange für Zeichentrickfilme interessiert. Die Idee, einen Film ganz aus Zeichnungen zu machen, jedes einzelne Filmbild zu zeichnen, faszinierte mich. Anlass war dann eine Zusammenarbeit mit der französischen Rockband Kafka, welche via Jean-Charles Vergne, den Direktor des FRAC Auvergne, mit dem ich verschiedentlich zusammengearbeitet habe, zustande kam. Kafka wollten einmal eine Filmmusik komponieren. Wirklich interessant dabei war, dass wir die Musik und das Storyboard des Films gemeinsam und parallel entwickelt haben, um eine maximale Synchronisierung zu erreichen. Es brauchte viel Arbeit, das Timing hinzukriegen, denn die Musik bewegt sich langsamer als die Bilder. Der Film erzählt von einem Jungen, welcher 1922 in Berlin bei der Premiere von Murnaus Film *Nosferatu* dabei ist. Während der Vorführung des Films ergreift ihn Panik. Ihn überwältigt eine grauenhafte Vision der Zukunft, er sieht den Horror des Zweiten Weltkriegs voraus. Was also für ihn Zukunftsvision ist, sind für uns Bilder der Vergangenheit. Dies gab mir die Möglichkeit, den Betrachtenden des Films eine aktive Rolle zu geben, wie generell in meiner Arbeit, wo die Erinnerung des Betrachtenden bestimmte Bilder wiedererkennt und er die Erzählung gleichzeitig miterzeugt und wieder dekonstruiert. Hier wird ein weiterer Aspekt meiner Arbeit zentral. Es geht ja nicht nur um das Verhältnis von Bild und Geschichte, sondern eben ganz präzise auch um das Verhältnis von persönlicher Biografie zur «grossen» Geschichte. Wie diese uns formt und prägt, wie sie auch unser ganz privates Leben und Schicksal mitbestimmt. Durch das gemeinsame Filmprojekt mit der Band Kafka wurde mir aber vor allem auch klar, dass ich auch in Zukunft gerne mehr Kollaborationen machen möchte. Das Zeichnen ist eine stille und einsame Arbeit, und bei der Zusammenarbeit mit anderen eröffnen sich der Arbeit immer auch neue Horizonte. Ebenso führen auch die Recherchen zu meinen Projekten stets zu neuen Begegnungen, sie erweitern mein Wissen und mein Denken. Und auch wenn meine Arbeit auf der Zeichnung basiert, so habe ich zunehmend Spass an gemeinschaftlichen Projekten, welche auch andere Disziplinen und Medien integrieren. So erweitert sich auch meine Freiheit als Künstler. Die Zeichnung

formuliert immer eine Idee und trägt so diese Offenheit für weitere Kommunikation bereits in sich. Und wichtig ist letztlich sowieso die Arbeitspraxis und Lebenspraxis, welche ein Medium ermöglicht. Zeichnen kann ich überall, mein Atelier nehme ich immer mit mir, wohin ich auch reise. Und ich kann meine Arbeit auch sehr einfach in der Welt herumschicken – eine ganze Ausstellung passt in eine grosse Kartonrolle.

TB Ausser den Wandzeichnungen ...

MB Die Wandarbeiten machen diesen Aspekt des Ephemeren und Temporären der Zeichnung noch deutlicher; denn sie erheben ja keinerlei Anspruch auf Vollendung und Ewigkeit, die Dauer ihrer Existenz ist sehr beschränkt. Der grosse Vorteil hier ist, dass ich auch spontan und im letzten Moment auf einen Raum, eine Situation eingehen und ihr gemäss das Beste machen kann. Und ich mag es auch, dass die Wandzeichnungen dann eben wieder verschwinden, wenn die Ausstellung vorüber ist. Es verhält sich hier eher wie in der Musik, die Wandzeichnung ist eine ephemere Aufführung einer Partitur, Variationen sind immer nicht nur möglich, sondern unvermeidlich. Ich gehe ja oft gerade auch von Bildern aus, welche Zeitlosigkeit behaupten, sich selber als ewig, gültig, vollendet präsentieren. Umso wichtiger ist es, in meiner Arbeit die Kontingenz des Ganzen zu unterstreichen. Diese Bilder beanspruchen Unsterblichkeit, ich verwische sie wieder, ich beschneide sie, ich tackere sie an und so weiter. Die Arbeit ist insofern auch eine Strategie der Verflüssigung, der Wiedergewinnung des Zufälligen. Das ist eben der Grund, weshalb innerhalb der Zeichnungen immer gewisse Partien flüchtig, «schlecht», also eher cursorisch und provisorisch, ausgeführt sind, ein Teil des Bildes zeigt sich immer als Fragment, in seiner Unvollendung. Nicht anders als bei den Vaterfiguren muss auch hier eine prätiendierte Autorität zuerst zerschlagen werden, jede Zeichnung stellt auch ein autoritäres Bild infrage.

TB Wie beurteilst du deine Möglichkeiten als Künstler, die Inhalte deiner Arbeit – die, wie wir sehen nunmehr ein zwanzigjähriges Kontinuum bildet – ebenso kontinuierlich mit einem Publikum teilen zu können?

MB Ein Künstler oder eine Künstlerin ist keine Zeitung, es gibt keine Abonnentinnen und Abonnenten, und seine beziehungsweise ihre Medien sind unterschiedlich, Ausstellungen, Bücher, Zeitschriften, das Netz, das ist klar. Auch bin ich immer wieder in anderen Städten, in anderen Ländern tätig. Insofern ist die Strategie eher die, dass ich immer Themen und Inhalte zu wählen versuche, welche dem jeweiligen lokalen Publikum Anknüpfungspunkte bieten. Mein allgemeines Thema mag stets dasselbe bleiben, aber es gibt an jedem Ort Geschichten, die das Publikum einbeziehen. Auch eine thematische Ausstellung kann eine Vorgabe liefern, wie etwa im Fall meiner Beschäftigung mit dem Tänzer Vaslav Nijinsky, oder ein tagesaktuelles Thema wie die Geschichte der Sammlung von Hildebrand Gurlitt. Hier stiess ich bei meinen Recherchen auf die

weitestgehend unbekannte, aber wichtige Beziehung Gurlitts zu dem Schweizer Maler Karl Ballmer. Für meine Ausstellung in Mailand Anfang 2020 wiederum gehe ich aus von den Tweets von Matteo Salvini. Es ist immer von Vorteil, einen gemeinsamen Horizont mit dem Publikum zu teilen, diesen als Ausgangspunkt zu nehmen und die weitere Arbeit daraus zu entwickeln. Insofern gibt es schon ein fast journalistisches Element in meiner Arbeit. Denn ich muss ja von Geschichten oder Bildern ausgehen, welche ein bestimmtes Publikum bereits in seinem Kopf hat. Nur diese Geschichten und Bilder funktionieren als die Trigger, welche die Arbeit an Erinnerung, Gedächtnis, Bild und die Untersuchung ihres wechselseitigen Verhältnisses möglich machen. Ich erhoffe mir ja eine emotionale Erfahrung beim Publikum; es geht nicht darum, zu dozieren.

Marc Bauer

Marc Bauer (geboren 1975 in Genf) lebt und arbeitet in Berlin und Zürich. Er arbeitet vorwiegend mit Graphit und Bleistift und fast ausschliesslich in monochromen Schwarz-Weiss-Tönen. So entstehen Zeichnungen, die sich mit persönlichen und kollektiven Vorstellungen von Erinnerung und Geschichte auseinandersetzen. Über seine Arbeitsweise sagt Bauer: «Malen und Zeichnen ist für mich, und damit auch für die Betrachtenden, eine Möglichkeit, die Wirklichkeit in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen – subjektiv, politisch, symbolisch. Das erlaubt mir auch zu zeigen, wie Geschichte, Erinnerung und sich verschiebende Machtstrukturen die Gegenwart überschatten.»

Bauer verwendet Bildfundstücke als Ausgangspunkt für Zeichnungen, die er als ortsspezifische Installationen realisiert. Arbeiten auf Papier kombiniert er dabei mit Illustrationen, die direkt auf die Wände des Galerieraums gerendert werden. Auch wenn Bauer sich von einem Foto eines historischen Ereignisses, eines Filmstills oder einem Bild aus dem Internet inspirieren lässt, sind seine Zeichnungen nie exakte Reproduktionen oder Faksimiles. Anstatt ein Foto zu duplizieren, entwickelt Bauer es zu etwas anderem. Häufig zeichnet er aus der Erinnerung heraus und schafft so eine Welt mit fiktiven Charakteren und Erzählungen, die er in eine vertraute Darstellung einbettet. Womit er den Betrachter durch die subjektive Linse seiner eigenen Erfahrung Zeuge einer alternativen Existenz werden lässt.

Marc Bauer studierte an der École supérieure d'art visuel in Genf (heute HEAD – Genève) und an der Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Seine Arbeiten wurden in zahlreichen Einzelausstellungen gezeigt, unter anderem im Istituto Svizzero, Mailand (2020); Berlinische Galerie (2020); Drawing Room, London (2019); Museum Folkwang, Essen (2014); Centre Culturel Suisse, Paris (2013); Kunstmuseum St. Gallen (2011); MAMCO, Genf (2010). Seine Arbeiten waren auch in zahlreichen Gruppenausstellungen zu sehen, darunter im Guggenheim Museum Bilbao (2020); Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich (2019); Kunsthaus Zürich (2019); Biennale von Sydney (2018); S.M.A.K., Gent (2015); Albertina Museum, Wien (2015); Liverpool Biennale (2014). Seine Werke befinden sich in bedeutenden öffentlichen und privaten Sammlungen, darunter die Berlinische Galerie; Kunsthaus, Zürich; Centre Pompidou, Paris; Museum Folkwang, Essen; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich; Kunstmuseum St. Gallen und das Nouveau Musée National de Monaco. Marc Bauer ist Lehrbeauftragter an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). In den Jahren 2001, 2005 und 2006 wurde er mit dem Swiss Art Award ausgezeichnet. Von 2005 bis 2006 war er Fellow am Istituto Svizzero. Marc Bauer ist Träger des GASAG-Kunstpreises 2020, der zum sechsten Mal in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie verliehen wurde.

www.marcbauer.net

Tobia Bezzola

Dr. Tobia Bezzola (geboren 1961 in Bern) studierte Philosophie und Kunstgeschichte und lehrte anschliessend als Assistenzprofessor von 1990 bis 1992 an der Universität Zürich. 1992 bis 1995 war er Assistent des unabhängigen Kurators Harald Szeemann. Danach arbeitete er von 1995 bis 2012 als Kurator und Leiter der Ausstellungsabteilung am Kunsthaus Zürich. Während dieser Zeit kuratierte er über dreissig Ausstellungen, etwa Einzelausstellungen zu Paul Gauguin, Pablo Picasso, Max Beckmann, Edward Steichen, Alberto Giacometti, Joseph Beuys, Christian Marclay, Thomas Struth, Ed Ruscha uvam. sowie zahlreiche Gruppenausstellungen (z.B. «Rivoluzione! Italian Modernism from Segantini to Balla»; «Hot Spots: Rio de Janeiro / Milano – Torino / Los Angeles»; «FotoSkulptur»). Von 2013 bis 2018 war er Direktor des Museums Folkwang in Essen, wo er die Sammlungs- und Ausstellungstätigkeiten des Museums zu internationaler Relevanz weiterentwickelte (mit grossen Ausstellungsprojekten zu Künstlern wie Gerhard Richter, Albert Oehlen, Robert Frank, Pierre Soulages, Joan Mitchell, The Pinault Collection, Thomas Schütte, Karl Lagerfeld, Katharina Fritsch, Douglas Gordon, Taryn Simon, Alexander Kluge uvam.). Seit 2018 ist er Direktor des Museo d'arte della Svizzera italiana, MASI, Lugano.

Tobia Bezzola
in conversation with
Marc Bauer

Tellingly, Marc Bauer has dedicated an important work—his 2014 *The Architect*—to a silent film, F.W. Murnau's *Nosferatu*. Silent films are a very interesting case in terms of the relationship between image and narrative; the burden of the narrative is carried almost entirely by the image, yet it is almost impossible to tell even the simplest story without the support of the texts in the intertitles. When we hear or read a story, images arise inside us—an inner silent film, so to speak—and when we see particular images, they often remind us of a story. When a novel is to be made into a film, it can be translated into vastly different films—i.e., images—which can all be traced back to one and the same story. *Heidi* is always *Heidi*, her story remains the same and we understand it no matter what language the girl speaks or whether it has Japanese or Swiss features. A story and its illustration are never fully congruent, but this doesn't mean that the images illustrating a story are secondary or insignificant and random. Their presence is often vital to understanding a story, and they invariably help shape the way we understand it. The fairy-tales of our childhood

often remain firmly associated in our minds with particular expressive book illustrations; to many, Sean Connery will always be the one and only James Bond. Images bring stories to life, but they also draw their power and meaning from them. Examples like the works of Wilhelm Busch or Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter* demonstrate how our understanding of a story is, in some cases, almost entirely shaped and permeated by images. The same is true of historical events. They are often condensed into very specific photographs or film images which then become 'iconic', meaning they come to epitomise a complex event; just think of the photograph of a lone protestor confronting the tanks on Tiananmen Square or that of Vietnamese children fleeing a napalm attack.

Thus, the images themselves are historic and, in turn, can also become agents of history. For twenty years now, the intricate relationship between stories and images has been the subject of Marc Bauer's artistic work.

This conversation took place on 20 December 2019 in Zurich.

Tobia Bezzola

The awarding of a prize is, invariably, also an occasion to look back. I am interested from what point on you consider your work to be relevant. What are the earliest works, after those of your childhood and student days, which continue to matter to you?

Marc Bauer

What, to me, marks the beginning is my first solo exhibition in Zurich in 2000, at Rolf Müller's Galerie Art-Magazin on Militärstrasse—in other words, almost twenty years ago. I called the exhibition 'Swiss Room'. It was based on the family photos of my paternal grandfather. It was the first work in which I combined texts and images, and this also was when I started to become preoccupied with memory, remembering and historiography. It all started with a discovery. Our family had a chalet in Savoy and there I found a number of old, forgotten photo albums. My grandfather always took a lot of photos and he was an amateur filmmaker as well; he shot 8mm and 16mm films starting as early as the 1930s. As a businessman, he travelled a lot for his work, mainly in Germany, and the photo albums document many of his trips. At first, I was just struck by the quality of my grandfather's photographs. They are really beautiful, not just plain snapshots, and clearly show photographic skills and a sense of style. My grandmother had put the photographs into albums and added brief explanatory notes, captions. What made me suspicious about these photographs, including pictures from Germany, and the comments on them from 1939–1945 is that the war does not in any way ever feature in them. They show an easy-going, bourgeois life: picnics, outings, towns and landscapes, ski trips, family celebrations and so on; but from these albums you would never know that a devastating war was raging in Europe during those years.

So it was the disconnect between the personal narrative of your family's private history in the photo albums and European history, which initially interested you?

Yes, although in this case the tension arises primarily from the dating. Some of those carefree images were created on very specific days and during specific weeks which, to us today, are linked to some of the most horrifying events of the war. And so that work was also the beginning of a much more general investigation of the relationship between images and texts commenting on them. At first, I wanted to paint the photos in oil. In order to better assimilate them to that end, I first started drawing them. I then realised that the drawing was essentially sufficient to do what I felt was important in working with those photos. And what I ended up doing in this first series was isolating and drawing only those elements—often very simple fragments—of the photographs which interested me in formal terms. To some extent, I also eliminated pictorial elements, for instance by blurring faces and making them unrecognisable. A bit like our memory which can only record parts of a whole. Back then, I already drew with a black lithographic pen, as well as with regular pencils. And to this day, I also stuck with the same size paper. I did change the paper itself, though; I was still using much more yellowish paper then, but over time I came to prefer whiter papers. But the technique, the tools, the artistic means for that series of twenty drawings were basically the same as those I employ to this day.

How did you go from those beginnings to your subsequent practise of focusing not only on personal histories but also on history writ large, meaning widespread and collectively accepted narratives?

Starting at the beginning of 2003, I was in Amsterdam at the Rijksakademie. I worked with coloured pencils and also painted, primarily wall paintings. In addition, I created numerous video pieces and started exploring my own memories. My maternal grandfather had died by that time and photo albums had turned up in his estate as well. They documented certain sympathies for Mussolini. Thus, it appears that my grandfather attended

rallies of the Italian fascists in Geneva and was marginally involved in that movement. This was probably not due to political views as much as to a desire to be part of the social life of Italian immigrants in the French-speaking part of Switzerland. In attempting to understand all this, I was then confronted with the issue which has preoccupied me ever since: the relationship between masculinity and fascism. In this sense, it was the autobiographic work which opened up the way for me to a more general preoccupation with collective history and personal histories. It almost had to be like that, since my drawings are ultimately always about me. In a way, they serve as a way for me to try to grasp things I don't understand. And this work confronted me with what, to me, has become the central question: what is the connection between our personal histories and public historiography.

TB Did you also want to examine your own memories and the stories and anecdotes circulating in the family in working with the family photos?

MB No, on the contrary: those photo albums fascinated me because they depicted a world I knew nothing about. For instance, my grandfather had compiled an album for my grandmother, which illustrated his life before emigrating from Como to Switzerland. This had never come up, because later there was a rift with that Italian branch of the family and we had no real contact until his funeral. The photos, in fact, showed a history which, to some extent, was also part of mine, but of which I had never even heard. And those photos also have a remarkable aesthetic appeal, beyond the general charm of nostalgia. Drawing now served as a way for me to analyse the photograph: what is essential in this picture? What can I leave out? What is distorting and what revealing? Drawing a photographic image results in a kind of condensation of the original picture. And, with the drawing, emotion comes into play as well: a certain brittleness, something precarious which the photographic print

lacks. So rather than in the general nostalgia, I was interested in the analysis of the individual image: what is its essence? What can be neglected? What sticks in the mind? And in this way, I wanted to carry the images into the present, reactivate them in a way, charge them with new energy. Those photographs, after all, also contain messages my grandfather wanted to communicate. The album is not only a document of family history, but also a form of conscious and reflected self-representation. Photos in family albums, in fact, show how our ancestors saw—and wanted to present —themselves and how they wanted to be seen by posterity. I never talked to my grandparents about this, because both were deceased by the time I first got the see the albums.

TB If we understand your work in general terms as an investigation of the relationship between a (hi-)story and its illustration, then it is striking that you start out from a situation where all you have is the illustration. The accompanying story is missing, apart from the fact that is generally about the context of your family history. How is it that you subsequently became more and more interested in cases where you have an explicit, collectively accepted narrative, as well as an accompanying collective canon of images serving to illustrate it?

MB Yes, that was, in fact, how it was. Usually, it is the image that first sparks my interest. Only then does the research, the reading of the related narrative or various related narratives follow. Central to it is always a relationship of power, control, authority. This begins, in a way, with my grandfathers. They both were very authoritarian and the photo albums are also a form of controlling the family history. Thus, the image production is part of a patriarchal relationship. My subsequent works centred on that patriarchal control of images and narratives. This spanned a number of different projects which were all eventually included in the book *History of Masculinity* (2006), in which the above-mentioned work on my grandfather's

albums served as the prologue and the project that followed it focused on Chile. I did a piece in Santiago de Chile, which examines the aesthetic self-presentation of General Pinochet side by side with that of a Chilean transsexual. The focus of the next chapter was on the Balilla, Mussolini's youth organisation, starting out from a photograph showing Il Duce patting a boy in uniform on the cheek. To us, this may be just another propaganda image, but for the boy it was one of the momentous experiences of his life: the photograph occupied an important place in his biography and undoubtedly had an impact on it. I did this piece in Rome when I was at the Istituto Svizzero. There, I also met the philosopher Christine Abbt. She told me about the meeting between Martin Heidegger and Paul Celan at Todtnauberg. Celan famously made sure that no photographs of the meeting were taken, thus making this encounter a story without an image. Hardly any evidence of it exists. The complexity of the encounter fascinated me. I travelled to the Black Forest and after some searching, I actually found Heidegger's cabin where the two met. After that, I investigated a couple of other, similar historical events and incidents. For the 2008 exhibition 'Shifting Identities' at the Kunsthau Zürich I created the work *Nimbus der Verfehlung* (Halo of Transgression, 2008) which presented four figures, all of whom had associated with Nazism but refused to talk about this past after the war: Carl Schmitt, Gottfried Benn, Martin Heidegger and Ernst Jünger. They all lived very long lives, but never spoke of those years again. And in each one of them we encounter the typical problematic combination of fascism/autobiography/masculinity.

TB Did your exchange of ideas with the philosopher Christine Abbt also continue to play a certain role in this?

MB When I prepared my first exhibition for Elisabeth Kaufmann's gallery, I was interested in Gottfried Benn, and I regularly communicated with Christine about my work. Specifically, I sent her pictures of my

drawings, while she sent me texts which helped me gain a more profound and thorough understanding of the subject. In the exhibition, my drawings were mounted on the walls, while the floor was covered with print-outs of the many texts which, in some cases obviously fragmentary, picked up on and amplified the subject matter of the drawings. Then we also collaborated on the aforementioned exhibition at the Kunsthau Zürich and the last time in 2011 on one of the works shown in my exhibition at the Kunstmuseum St. Gallen. It was entitled *Herr und Knecht* (Master and Servant, 2010) and dealt with the migrant crisis. The other works included in the St. Gallen show were *Monument* (2009) and *Roman Odessa* (2009), which reference Sergei Eisenstein's film *Battleship Potemkin*. Obviously, the topic of migration then went on to become the key political issue for Western Europe due to the Arab Spring and the war in Syria. Yet the general, underlying problems were already the same in 2011 and remain unsolved to this day. *Herr und Knecht* consisted of three parts, the first being drawings which looked directly at the situation in the migrant and refugee camps in Lampedusa. The second part focused on the 2007 G8 summit held in Heiligendamm, Germany. There, all the security measures alone cost more money than what the eight countries would be willing to spend on solving the crisis. The third part, finally, took historical texts on the European traditions of colonialism and slavery as its starting point. The idea was to start with topical events of the day and then try to open up a much broader view of the historical and political context of those events.

TB In your recent exhibition in London you pursued the topic further?

MB Right. In my 2019 exhibition at the Drawing Room in London I explored the subject in greater depth. This time I was interested not so much in the experiences of the refugees as in the way the migration is described and understood in European countries. As a starting point I used the well-known photographs of refugees on

boats in the Mediterranean. The very personal experience I had was that those highly dramatic images of distress and suffering gradually left me emotionally cold. I remained completely unaffected. Of course, I asked myself why that is. The effect of becoming accustomed to them definitely plays a role in this, but in my research I also found that there is a long iconographic tradition of images of men on ships. And when you look at those you find that, in Europe, historical depictions of men on boats almost always feature marginalised people or outcasts: convicts, deportees, people struck with the plague, lepers, pirates, the mentally ill, slaves. They are invariably documents of marginalisation and ostracism and have, to a certain extent, conditioned us to read images of men on ships as documents of exclusion.

TB So, in a way, you analysed the unconscious conditioning of press photography.

MB Well, those pictures taken by press photographers, for all good intention, obviously also reproduce stereotypes, and the point was to show that those formally and aesthetically compelling photographs at the same time unwittingly perpetuate a tradition of discrimination through images. The images already have certain codes inscribed into them, which steer our perception and interpretation of them, even as they escape our awareness.

TB Which is particularly topical today with the digital circulation of visual messages.

MB Precisely. It is important to study and analyse our traditions of representation; if not, social media and the Internet in general obviously will quickly turn us into victims of manipulation. There is also an attempt there to spin loops of self-affirmation around us, so that, over time, even the most abstruse content may acquire a compelling plausibility and reality. Currently, this leads me to the topic of visual algorithms and artificial intelligence, which is what I am mainly concerned with at the moment. My exhibition in Berlin in 2020 will focus on this.

TB In this sense, your image-focused work over the twenty years of your career shows a high degree of coherence, but also a broad development.

MB Twenty years ago, I would not have expected us to still be so preoccupied with those very same topics and subjects. Obviously, the authoritarian masculine type of character has not disappeared yet. On the contrary: as we know, it is enjoying a renaissance around the world; we encounter it on a daily basis in a variety of forms. Twenty years ago, I actually believed it was a male image bound to soon be a thing of the past. Hence, the way such claims to power manifest themselves in the power of images has continued to be my subject, even though I have learned a lot more now about images and the way they operate. That is also why I incorporated votive paintings in the exhibition in London. Those are not professional paintings and often touchingly naïve, but what primarily interests me is their cultic significance, since they are also evidence of exorcism. The people describe the impact of some affliction and are grateful for having survived, but they also want to ward off future adversity. Such ex-votos are good luck charms and have magical power: the image of an event is supposed to protect a person from similar events in the future.

TB In other words, a model case of power invested in an image.

MB Right. And we, in particular, need to be aware that, even in our superabundance of digital imagery, we are not immune to unwittingly attributing ritual power to certain images. And on the other hand, we see the rapid erosion of a canon of images. Even in the comparatively marginal system of art, we witness a dissolution of authoritative certainties and the shared scope of knowledge of images and experiences of images. To me, the analysis of ways of representation therefore seems to be even more urgent than it was twenty years ago when I embarked on my professional career.

TB Is it possible that the medium you have chosen—drawing—to some extent also obscures this artistic context in which you place yourself? Usually, such approaches focusing on image analysis have been pursued by artists who work directly with film and photography—think of Godard, Alexander Kluge, Robert Frank and many others. Or, to pose the question differently: what is the specific advantage of drawing in the context of this kind of artistic concept of image analysis?

MB A drawing reduces and concentrates and, above all, introduces the dimension of time, the temporality of the image. Obviously, this is particularly evident in the large-scale wall pieces. But I think that viewers are also always aware of the lived time that has flown into a work. Drawing is temporal; it always reveals its contingency, its creative process—even its potential further development. Something comes into existence on a white sheet of paper and an open process begins, which invariably reflects the time of its realisation. We may be closer here to the writing process than to painting and, with the narrative sequencing of the drawings, closer to film than to painting.

TB Your drawings, in fact, explicitly refuse to conceal the fluid, ephemeral, temporal and tentative qualities of the image.

MB Right. As explained, they are rarely fully developed down to the last detail and every square inch. Also, whenever possible, I show them unframed so that the paper can still move ...

TB You made animated films as well.

MB Yes, I had long been interested in animated films. The idea of making an entire film out of drawings and of drawing each individual frame fascinated me. What actually brought it about was a collaboration with the French rock band Kafka, which had been suggested by Jean-Charles Vergne, the director of FRAC Auvergne, with whom I have worked on various

occasions. Kafka wanted to compose a film score. What was really interesting about it was that we developed the music and the storyboard for the film together and simultaneously to ensure the greatest possible synchronisation. It took a lot of work to get the timing right, because the music moves slower than the images. The film is about a boy who attends the 1922 premiere of the Murnau film *Nosferatu* in Berlin. During the screening of the film panic seizes him. Overwhelmed by a nightmarish vision of the future, he foresees the horrors of the Second World War. What, to him, is a vision of the future are images of the past for us. This gave me the opportunity to actively involve the viewer in the film, as I generally do in my work where the viewers remember and recognise certain images and at the same time help create the narrative and deconstruct it again. This is where another aspect of my work becomes key. It is not only about the relationship between image and history, but also very specifically about the relationship between personal biography and history writ large—how the latter forms and shapes us and even plays a role in determining our private lives and our fate. The joint film project with the band Kafka also made me realise in particular that I would really like to do more collaborations in the future. Drawing is silent and lonely work, and a collaboration always opens up new horizons for one's practise. Similarly, the research I do for my projects tends to lead to new encounters which broaden my knowledge and expand my thinking. And even though my work is based on drawing, I increasingly enjoy joint projects involving other disciplines and media, which also enhances my freedom as an artist. Drawings put forward ideas and, in doing so, carry within themselves an openness to further communication. And, ultimately, what matters is the working practise and lifestyle a medium enables. I can draw anywhere and always take my studio with me wherever I travel. I also can very easily send my work around the world: an entire exhibition fits into a large cardboard tube.

TB Except for the wall drawings ...

MB The wall pieces further underscore this ephemeral and temporal aspect of drawings, since they make no claim to being complete and everlasting—their existence is very limited in time. The great advantage here is that I can respond spontaneously and last minute to a space or situation and do the best in adapting to it. And I also like the fact that the wall drawings disappear again when the exhibition ends. It's more like music: the wall drawing is an ephemeral performance of a score and variations are always not only possible, but inevitable. I often start out precisely from the kind of images which claim to be, or present themselves as, timeless, valid, complete. This makes it all the more important to underscore in my work the contingency of the whole. Those images claim immortality; I obliterate them again, cut them back, staple to them and so forth. In this sense, my work is a strategy of liquefying, of recovering the coincidental. This is why, within the drawings, there are always areas which have been done 'poorly', that is, rather cursorily and tentatively; there is always a part of the image which presents itself as fragmentary in its incompleteness. Just as with the father figures, claimed authority first must be smashed; each drawing also calls into question an authoritarian image.

TB How do you assess your possibilities as an artist to maintain the same continuity in sharing the contents of your work—in what is, by now, its twenty-year continuum—with an audience?

MB An artist is not a newspaper: there are no subscribers and the media they use are obviously different—exhibitions, books, magazines, the Internet. I also often work in other cities and other countries, so my strategy is more to choose topics and subjects to which specific local audiences can relate. My general theme may remain the same, but in each place, there are stories which involve the public. A themed exhibition also may provide a starting point, as in the

case of my work on the ballet dancer Vaslav Nijinsky or of a highly topical issue like the history of the collection of Hildebrand Gurlitt. In my research on the latter, I came across the largely unknown, yet significant relationship between Gurlitt and the Swiss painter Karl Ballmer. For my exhibition in Milan in early 2020, in turn, I start out from the tweets of Matteo Salvini. It is always good to share a common horizon with the audience and to take this as a starting point from which to develop the work. In this sense, there is an almost journalistic element to my practice, because I have to start out from stories or images a particular audience already has in its mind. Those are the only stories and images which function as a trigger to enable critical reflection on remembering, memory, image and their reciprocal relationship. My hope is that the audience has an emotional experience; I'm not interested in lecturing.

Marc Bauer

Marc Bauer (born 1975 in Geneva) lives and works between Berlin and Zurich. He draws mainly with graphite and pencil and almost exclusively in monochrome shades of black and white. Personal and collective interpretations of memory and history are central to the drawings he creates. Talking about his way of working, Bauer explains that 'Painting and drawing for me—and, by extension, also for the viewer—is a way to capture reality in all its complexity, subjectively, politically, symbolically. This also allows me to show how history, memory and shifting power structures shade the present.'

Bauer uses found images as the starting point for drawings which he realises as site-specific installations, combining works on paper with illustrations drawn directly on the walls of the exhibition space. While Bauer may be inspired by a photo of a historical event, a film still or an image from the Internet, his drawings are never exact reproductions or facsimiles. Instead of duplicating a photo, Bauer develops it into something different. Often drawing from memory, he creates worlds of fictitious figures and narratives which he embeds in familiar representations, thereby allowing viewers to witness an alternative existence through the subjective lens of their own experiences.

Marc Bauer attended the *École supérieure d'art visuel* in Geneva (today HEAD – Genève) and the *Rijksakademie van Beeldende Kunsten* in Amsterdam. Marc Bauer has shown his works in numerous solo exhibitions in Switzerland and abroad, notably at the *Istituto Svizzero*, Milan (2020); *Berlinische Galerie* (2020); *Drawing Room*, London (2019); *Museum Folkwang*, Essen (2014); *Centre Culturel Suisse*, Paris (2013); *Kunstmuseum St. Gallen* (2011); *MAMCO*, Geneva (2010). And notable group exhibitions at the *Guggenheim Museum Bilbao* (2020); *Migros Museum für Gegenwartskunst*, Zurich (2019); *Kunsthaus Zürich* (2019); *Biennale of Sydney* (2018); *S.M.A.K.*, Ghent (2015); *Albertina Museum*, Vienna (2015); *Liverpool Biennial* (2014). His works are in major public and private collections, including the *Berlinische Galerie*; *Kunsthaus Zürich*; the *Centre Pompidou*, Paris; *Museum Folkwang*, Essen; *Migros Museum für Gegenwartskunst*, Zurich; *Kunstmuseum St. Gallen* and the *Nouveau Musée National de Monaco*. Marc Bauer is tenured lecturer at the *Zurich University of the Arts (ZHdK)*. In 2001, 2005, and 2006 he was awarded the *Swiss Art Award*. He was *Fellow* at *Istituto Svizzero* in 2005–2006. Marc Bauer is the recipient of the 2020 *GASAG Art Award*, which is presented for the sixth time in cooperation with the *Berlinische Galerie*.

www.marcbauer.net

Tobia Bezzola

Dr. Tobia Bezzola (born 1961 in Bern) studied philosophy and art history and afterwards taught as assistant professor at the University of Zurich in 1990–1992. From 1992 until 1995, he served as assistant of the independent curator Harald Szeemann. This was followed by a long stint (1995–2012) as curator and head of the department of exhibitions at the *Kunsthaus Zürich*. During this period, he curated more than thirty exhibitions, including monographic exhibitions on Paul Gauguin, Pablo Picasso, Max Beckmann, Edward Steichen, Alberto Giacometti, Joseph Beuys, Christian Marclay, Thomas Struth, Ed Ruscha and many others, as well as numerous group shows, (among them 'Rivoluzione! Italian Modernism from Segantini to Balla'; 'Hot Spots: Rio de Janeiro / Milano – Torino / Los Angeles'; 'FotoSkulptur'). From 2013 until 2018, he served as director of the *Museum Folkwang* in Essen. He raised the international profile of the museum's collecting and exhibiting activities through major exhibition projects focusing on artists such as Gerhard Richter, Albert Oehlen, Robert Frank, Pierre Soulages, Joan Mitchell, The Pinault Collection, Thomas Schütte, Karl Lagerfeld, Katharina Fritsch, Douglas Gordon, Taryn Simon, Alexander Kluge and many others. In 2018, he was appointed to his current position as director of the *Museo d'arte della Svizzera italiana (MASI)* in Lugano, Switzerland.

Barbara Buser
Eric Honegger





















Unsicherheit
aushalten

Jenny Keller
im Gespräch mit
Barbara Buser
und Eric Honegger

Mit dem Projekt Mitte und dem Baubüro Mitte begann 1998 die Zusammenarbeit von Barbara Buser und Eric Honegger. Ihr Interesse gilt seither dem Bestand. Die beiden ausgebildeten Architekten bauen nicht nur (um), sie wollen Strukturen beeinflussen und haben seither mit zahlreichen Mitstreiterinnen und Mitstreitern über zwanzig Firmen, Vereine, Stiftungen und Genossenschaften gegründet, um Projekte anzustossen, zu ermöglichen und über ihre ganze Lebensdauer zu begleiten. Die Macher, wie sie sich selbst bezeichnen, führen die drei operativen Kernfirmen Baubüro in situ AG, Denkstatt Sàrl und Unterdessen GmbH und betreiben damit Re-Use-Architektur, Arealentwicklung und -belebung, Zwischennutzungen und Stadt-reparatur. Bei allen Projekten können sie sich jeweils auf ein kompetentes, engagiertes Team verlassen.

Jenny Keller

Ihr seid alles andere als ein klassisches Architekturbüro. Autoren-architektur und euch selbst ein Denkmal zu setzen, scheint euch fremd zu sein. Obwohl ihr klassisch an der ETH und der EPFL ausgebildet seid. Viele Projekte entstehen aus Eigeninitiative, sie sind nicht darauf getrimmt, um in Hochglanzmagazinen publiziert zu werden – und werden es auch nicht oft. Was treibt und trieb euch an, alles anders zu machen?

Barbara Buser

Wir nennen unser Büro ja ganz bewusst und programmatisch «Baubüro» – und nicht «Architekturbüro» oder «Planungsbüro». Das entspricht dem Bild eines vor Ort auf der Baustelle provisorisch eingerichteten Büros der Bauleitung. Daher der Zusatz «in situ». Ich arbeitete zehn Jahre in Afrika in der Entwicklungshilfe. Als ich nach Basel zurückkam, hörte ich von der Hausbesetzerszene um die Alte Stadtgärtnerei, den Schlotterbeck (heute der weisse Richard-Meier-Bau beim Bahnhof, Anm. der Autorin) und das Warteck, die mich sehr interessierte. Zusammen mit drei Mitbewohnern aus der Villa Epoque – einer seit vierzig Jahren unberührten Villa aus der Jahrhundertwende mit dem schönsten Marmor-Badezimmer von ganz Basel und zentralem amerikanischem Staubsaugersystem – initiierte ich das Unternehmen Mitte. Etwas später gründete ich zusammen mit Eric Honegger das Baubüro Mitte für die baulichen Transformationen der ehemaligen Volksbank zum Unternehmen Mitte.

Eric Honegger

Ich dachte, ich gehe für ein halbes Jahr nach Basel und dann allenfalls zurück in die Entwicklungshilfe. Und nun bin ich seit 22 Jahren hier. Übrigens war ich an der EPFL kein klassischer Student.

BB Ich an der ETH auch nicht.

JK Weshalb?

EH Bis heute weiss ich nicht genau, weshalb. Ich hatte nichts gegen Objektarchitektur einzuwenden, vielmehr hat mich gestört, dass

so viele Bilder vorherrschten: Zum einen die Referenzen, die man immer bezog für den Entwurf, zum anderen das propagierte Berufsbild mit dem eigenen Büro als Krönung der Karriere als Architekt. Ich dachte immer, ich werde zeitlebens ein glücklicher Angestellter sein. Ich diplomierte 1993 während der grossen Immobilienkrise in der Schweiz. Die Hälfte meiner Kollegen fand keine Stelle, nicht einmal ein Praktikum. Meine erste Anstellung war die des Bauleiters für ein Wohnhaus vor der Haustüre des Architekturbüros. Diese nahm ich natürlich gerne an und so hatte ich einen viel praxisbezogeneren Start als diejenigen, die als erste Aufgabe vor allem Wettbewerbe zeichneten. Drei Jahre später reiste ich mit dem Schweizerischen Korps für Humanitäre Hilfe SKH nach Afrika, um Flüchtlingslager in Ruanda und Tansania zu bauen und zu betreuen. Dort habe ich wieder viel Neues gelernt und als ich nach drei Jahren zurückkam, war ich alles andere als ein klassischer Entwurfsarchitekt.

- BB Ich schloss 1979 an der ETH ab, auch damals gab es ein Überangebot an Architektinnen und Architekten. Ich wollte sowieso ins Ausland gehen, aber nicht um zu reisen, sondern um zu arbeiten. Arbeitet man zusammen, ergibt sich ein anderer, tieferer Bezug zu den Menschen als bei flüchtigen Reisebegegnungen. 1980 fand ich eine Stelle im Südsudan, wo ich für das HEKS Brunnen baute – und ein paar Häuser kamen dann auch dazu. Das habe ich dreieinhalb Jahre lang gemacht, bis im Süden des Landes Erdöl gefunden wurde und sich das Land immer mehr spaltete. Wir mussten in die Schweiz zurückkehren, weil unsere Sicherheit nicht mehr gewährleistet war. Ich begann dann in Basel wieder als selbstständige Architektin zu arbeiten, aber ich hatte immer mehr das Gefühl, dass das nicht alles gewesen sein konnte. 1985 wurde ich von der DEZA angefragt, als Projektleiterin des Swiss Maintenance Project die Gebäude der Universität in Daressalam zu sanieren. Nach einigem Zögern nahm ich die Herausforderung an und blieb schliesslich sechseinhalb Jahre in Tansania. Dort lernte ich auch Eric's Vater Max kennen, der Agronom und Koordinator der Schweizerischen Entwicklungszusammenarbeit in Tansania war. Diese Arbeit hat mein Verständnis von Architektur und Bauen völlig umgekrempelt und den Grundstein für unsere spätere Arbeit in der Schweiz gelegt. Zurück in Basel musste ich wieder bei null anfangen. Da ich den Anschluss an die Architekturszene völlig verloren hatte, arbeitete ich zuerst als *Fährifrau* auf der Ueli-Fähre und begann ganz langsam wieder mit Planen und Bauen. Im Gegensatz zu Eric wollte ich nie im Leben angestellt sein und ich stellte mir das Leben als Architektin repetitiv und langweilig vor: Ein Projekt nach dem anderen zu machen, zuerst einen Umbau, dann ein Mehrfamilienhäuschen, vielleicht nochmal eins, Wettbewerbe machen, einmal einen für eine Schule gewinnen – das wollte ich nicht. So gründete ich, als ich 1995 von Afrika zurückkam, zusammen mit Klara Kläusler die Bauteilbörse, die bei Abbrucharbeiten auf Baustellen noch brauchbare Bauteile sammelt, reinigt und repariert, und diese durch Verkauf zurück in den Nutzungskreislauf bringt.

- JK Wurde die Bauteilbörse für ein spezifisches Projekt gegründet oder als Antwort auf unsere Wegwerfgesellschaft?

- BB Mir ging die Wegwerfgesellschaft schon immer gegen den Strich, erst recht aber als ich von Afrika zurückkam, wo jede alte Flasche noch einen Wert hat. Ich hielt es nicht mehr aus, mitansehen zu müssen, wie achtlos bei uns grosse materielle Werte auf die immer voller werdenden Deponien entsorgt wurden – und werden! Dagegen wollte ich etwas unternehmen.
- EH Die Bauteilbörse hat sehr wohl mit unseren Erfahrungen in Afrika zu tun: Die Löhne sind in der Schweiz sehr hoch, im Vergleich dazu kostet das Material nicht viel. In Afrika ist es genau umgekehrt. Baumaterial, vor allem importiertes, ist sehr teuer, dafür kostet die Arbeit praktisch nichts. Und dann kommt man zurück in die Schweiz und sieht, dass Dinge, die hier weggeworfen werden, anderswo Gold wert wären und ohne weiteres noch zwanzig Jahre genutzt werden können. Das bringt einen auf die Idee, die Bauteile nach Afrika zu transportieren, oder, noch besser, sie gar nicht wegzuworfen, sondern hier wiederzuverwenden.

- JK Und wie stelle ich mir das konkret vor: Habt ihr einen Lagerraum gemietet?

- BB Ja, wir hatten eine leerstehende Garage neben dem Büro gemietet.
- EH Typologisch ist die Garage das Beste: Du kannst alles daraus – und darin – machen.
- BB ... Silicon Valley lässt grüssen!
- EH Die Garage ist architektonisch unglaublich versatil. Vom Klub bis zur Modelleisenbahn, von der Autoreparatur bis zur Firmengründung – alles findet in einer Garage Platz. Und doch gibt es keine einzige schöne Garage!
- BB Unsere Garage lag in einem Innenhof an der Breisacherstrasse im Kleinbasel. Wir wollten aber eigentlich keinen physischen Bauteilhandel, sondern eine virtuelle Bauteilvermittlung aufziehen. Deshalb liessen wir 1995, das war zu Beginn des Internets, eine Vermittlungsplattform programmieren: Man konnte Suchaufträge aufschalten oder Angebote platzieren wie heute bei Ricardo oder Ebay. Das erste Abbruch-Objekt war die Casa d'Italia, ein Restaurant mit Kegelbahn auf dem Bruderholz. Ich weiss noch, wie es mir wehgetan hat, mit dem Geissfuss aus dem intakten Parkettboden das erste Brett rauszureissen. Doch irgendwann macht man es einfach. Jeweils am Samstag verkauften wir das Material vor Ort. Man konnte die Bauteile gleich selber demontieren und mitnehmen. Das Erste, das wir verkauft haben, waren die Kegel. Das Grundstück liegt übrigens immer noch brach, der Neubau wurde durch Einsprachen der Nachbarschaft so lange verzögert, bis die Besitzer Konkurs gegangen sind. Wir merkten bald, dass wir es

nicht schafften, die Bauteilbörse allein kostendeckend weiterzuführen, weil eben die Arbeit in der Schweiz so teuer ist. Wir baten das Amt für Umwelt und Energie um Hilfe. Sie konnten uns zwar kein Geld geben, aber Arbeitskräfte zuweisen: Zu Beginn waren es vier Arbeitslose, die wir beschäftigen durften. Innert kürzester Zeit waren es dann immer zwischen vierzig und sechzig – je nach der Konjunktur der Bauwirtschaft.

EH Der Bauteilhandel ist ein sehr terminsensibles Geschäft und die grösste Schwierigkeit ist das Zeitmanagement. Die, die etwas abzugeben haben, rufen meistens am Freitagabend an mit dem netten Hinweis, dass am Montag der Bagger komme. Und diejenigen, die Bauteile suchen, wollen das Bauteil sofort mitnehmen können. So müsste man möglichst viele Bauteile ins Lager nehmen, und das wiederum kostet viel Geld für Transporte, Lagerhaltung und Handhabung.

JK Das Wiederverwenden von Bauteilen ist also schwer planbar. Aber ich nehme an, auch der Zufall spielt immer wieder eine schöne Rolle.

BB Es wäre nicht so schwierig, wenn alle Parteien mitspielten: die Bauherrschaft, die Architektinnen und Planer, die Unternehmerinnen, die Behörden. Schliesslich dauert es meistens mindestens ein Jahr zwischen dem Entschluss, etwas abzureissen, und dem effektiven Beginn der Abbrucharbeiten. Das sollte eigentlich reichen, um neue Einsatzmöglichkeiten für die abzugebenden Bauteile zu finden. Nur leider ziehen da noch nicht alle Beteiligten am gleichen Strick! Man braucht ein grosses Netzwerk und man muss sich genug Zeit nehmen für die Suche, meistens geht es nicht ohne Zwischenlager. Für das Projekt K118 in Winterthur, einen sechsstöckigen, gewerblichen Neubau aus 80 Prozent gebrauchten Bauteilen, können wir die Stahlträger von unserer eigenen Baustelle auf dem Lysbüchel-Areal in Basel wiederverwenden. Diese sind nicht zusammengesweisst, sondern geschraubt und deshalb gut demontierbar. Die ganze Tragstruktur ist nun in Pratteln zwischengelagert, bis wir sie in Winterthur einbauen können. Wenn man weiss, wo man ein Bauteil wiederverwenden wird, ist es sinnvoll, die Teile im Voraus zu demontieren und zu lagern. Für die Bauteile wird in der Regel nichts bezahlt, derjenige, der sie abgibt, spart die Entsorgungskosten. Die Transport-, Lager- und Handhabungskosten machen den Preis des Bauteils aus.

EH Bei diesem Projekt in Winterthur handelt es sich um ein Experiment, bei dem wir möglichst viele gebrauchte Bauteile verwenden wollen. Neu sollen nur die elektrischen Kabel und die Wasserleitungen werden. Wir verwenden Recyclingbeton mit einem geringen Anteil an Neumaterial. Das Tragwerk, die Fassaden, eine Photovoltaikanlage, Fenster und Türen sind gebraucht, gedämmt wird mit frischem Stroh. Angestrebt wird nicht nur ein CO₂-neutraler Betrieb, sondern auch ein CO₂-neutraler Bau – ob wir das schaffen, werden aber erst die nachträglichen Berechnungen zeigen.

JK Reden wir über die Zufälligkeit im Ausdruck, wenn man mit Vorhandenem baut. Das mag Patina haben, was schön sein kann, aber wie kontrolliert man einen solchen Entwurf? Wollt ihr ihn überhaupt kontrollieren?

EH Bei diesem Projekt in Winterthur gibt es ein interessantes Wechselspiel zwischen Entwurf und gefundenen Bauteilen: Zunächst wurde das ungefähre Volumen definiert. Nachdem wir die ersten mehr oder weniger passenden Bauteile gefunden hatten, wurde der Entwurf auf diese abgestimmt, und daraufhin gingen wir wieder auf die Suche nach weiteren Bauteilen. So wurde das Projekt Schritt für Schritt aufgrund der «Sammlungserfolge» weiterentwickelt. Auf dem Lysbüchel-Areal dagegen erstellen wir für einen Gewerbebau eine 80 Meter lange Fassade aus vorfabrizierten Modulen. Im Entwurf haben wir genügend Pufferzonen vorgesehen, um auf die Grösse der gefundenen Fenster eingehen zu können. Unsere Planung folgt eigentlich der 20-80-Regel – dem so genannten Paretoprinzip, das besagt, dass 80 Prozent eines Ergebnisses mit 20 Prozent des Gesamtaufwands erreicht werden, und dass es für die restlichen 20 Prozent 80 Prozent Arbeitsaufwand braucht. Das heisst, es gibt keinen zu 100 Prozent fertigen Entwurf, weil so kein Spielraum mehr übrig wäre. Man muss akzeptieren, dass man nur 80 Prozent im Voraus planen kann und 20 Prozent flexibel bleiben muss.

JK Man muss also 20 Prozent Unsicherheit aushalten können. (Barbara Buser lacht)

EH Aushalten, ja. Das ist ein roter Faden, der sich durch unsere Arbeit zieht. Wir beginnen mit der Arbeit, auch wenn noch nicht alles klar ist. Anders gesagt: Wir sind bereit, gewisse Risiken einzugehen. Die Unschärfe bedeutet auch Freiheit – und nur wenn man die Freiheit hat, kann man steuern, wirken, verändern. Das ist faszinierend, kann aber auch belastend sein. Wir initiieren oft eigene Aufträge, weil wir so flexibler bleiben. Dank unserer Risikobereitschaft sind wir sehr unternehmerisch unterwegs.

JK Künstler und Architektinnen verstecken sich bei zweifelhaften Aufträgen gerne hinter der Aussage, schon immer habe man für die Potenten, Reichen gebaut oder Aufträge erfüllt. Man denke an die Medici und ihren Hofkünstler Michelangelo oder den Hausarchitekten Brunelleschi. Ihr macht ja nicht nur Re-Use-Architektur. Nehmt ihr jeden Auftrag an oder gibt es so was wie eine moralische Verantwortung?

EH Wir haben auch schon Aufträge abgelehnt, aber nicht häufig. Solche Entscheidungen werden im Team diskutiert, es gibt lange Debatten über die moralische, gesellschaftliche und vor allem die städtebauliche Verantwortung.

JK Was wäre denn ein Grund, einen Auftrag abzulehnen?

- EH Da geht es vor allem um umweltpolitische Haltungen: Wir würden zum Beispiel kein Besucherzentrum für ein Atomkraftwerk bauen.
- BB Aber auch kein Gefängnis. Und: Wir bauen keine Einfamilienhäuser, weil diese die Zersiedelung fördern.
- EH Bis vor ein paar Jahren haben wir keinen einzigen Neubau erstellt, weil alle von den Kundinnen und Kunden gewünschten Nutzungen auch im Bestand umgesetzt werden konnten. Der Bestand ist das, was uns interessiert. Die Gebäudeteile lassen wir – wenn möglich – dort, wo sie sind und versuchen, mit minimalen Eingriffen neue Nutzungen zu ermöglichen.

(Barbara Buser zeigt auf die Fenster im Bio-Bistro des Bürgerspitals Basel im Gundeldinger Feld, wo wir zu Mittag essen.)

- BB Wir versuchen auch, alte Fenster wenn möglich zu erhalten, wie hier, und versehen sie mit einer zweiten Scheibe, um die erforderlichen Dämmwerte zu erreichen.
- EH Bauen im Bestand galt lange als Gebastel, es war keine wirkliche Architektur.

JK Aber da ist ja jetzt definitiv ein Umdenken zu spüren.

- BB Ja, deshalb freut mich der Prix Meret Oppenheim besonders. Unterdessen ist das Interesse an unserer Arbeit gross, wir haben sicher über hundert Vorträge gehalten über die Art, wie wir arbeiten und unzählige Führungen auf den von uns entwickelten Arealen gemacht.

JK Man hört immer wieder, Bauen im Bestand sei nur unwesentlich günstiger als ein Neubau, dies wegen Denkmalschutzaufgaben, Schadstoffsanierungen und dem Unkalkulierbaren. Ist das so? Wie kann man gegen solche Voten argumentieren – und weshalb muss es denn überhaupt günstiger sein?

- BB Gute Frage. Man meint, weil etwas schon besteht, müsse es günstiger sein und impliziert damit, etwas Neues sei wertvoller.
- EH Die Kosten beginnen dann zu steigen, wenn man Grundlegendes verändert. Wird ein Altbau so umgestaltet, dass er einem Neubau entspricht, ist Bauen im Bestand nicht günstiger. Wenn man ein Gebäude «vergewaltigt», indem man die Statik, die Grundstruktur ändert, dann kostet es. Es ist günstiger, die Geschichte eines Gebäudes weiterzuerzählen. Für uns gilt: Der Bestand ist das Projekt. Alles, was vorhanden ist, ist somit wertvoll. Dann hat die Bauherrschaft gewisse Bedürfnisse, und wir versuchen, diese zwei Ebenen übereinanderzulegen. Klar, muss man Gesetze einhalten und den Asbest entfernen. Aber manchmal reicht beispielsweise eine neue Türe, um den Grundriss zu optimieren. Wir versuchen, Geld

möglichst effizient einzusetzen. Wir sind nicht günstig. Aber wir machen möglichst viel mit einem Fünfliber.

- BB Wir sind kostenbewusst, das ist uns sehr wichtig, weil wir es fast immer mit Bauherrschaften zu tun haben, die nicht viel Geld haben.

JK Aber es gibt ja auch Bestände, bei denen nicht alles gelungen ist. Und gewisse Mängel möchte man beheben.

- EH Ja, aber wir fragen uns immer: Was ist der minimale Eingriff, um das Problem zu beheben, das Bedürfnis zu befriedigen?
- BB Wir haben lange damit argumentiert, dass Bauen im Bestand günstiger ist als ein Neubau, weil man sich überlegen muss, was man wirklich braucht. Zu uns kommen oft Bauherrschaften mit eingeschränktem Budget. Wir fragen sie: Kann man das Bedürfnis allenfalls anders lösen als gedacht, eben mit einem minimalen Eingriff? Spuren des Gebrauchs sind wertvoll, dafür gibt es ein emotionales Argument. Und: Früher hatte man viel bessere Materialien als heute. Heute ist das Holz schnell gewachsen oder verleimt oder man nimmt gleich nur MDF – und erreicht damit im Vergleich zu einem alten Bauteil nie die gleiche Lebensdauer.

JK In situ heisst «am Ort»; Ortsspezifisch ist ein grosses Wort in der Architektur und der Kunst, wobei darunter in erster Linie die Geschichte, die Nutzung, die Atmosphäre und somit der Genius Loci eines Ortes verstanden wird, aber nicht immer die Materialien. Eine Skulptur aus Carrara-Marmor auf dem Paradeplatz geht ja noch, aber eine Küche in einem Haus am Zürichsee aus amerikanischer Zeder weniger. Das ist für mich gemogelt. Wie seht ihr das?

- BB Wenn man im Bestand arbeitet, spielt es eben gar keine Rolle. Weil alles schon hier ist, die ökologische Sünde ist vielleicht schon passiert.
- EH Das Wenige, das man addiert, ist dann eben nicht aus amerikanischer Zeder, sondern aus einem ortsspezifischen Material, das dazu passt.
- BB «Vor Ort» hat sich auf die Bürostruktur bezogen, weil wir beim Unternehmen Mitte vor Ort gearbeitet haben. Dort nannten wir unsere Firma Baubüro Mitte. Dann haben wir ein Gebäude an der Gempenstrasse in Basel renoviert und dort gearbeitet, und als wir für die Umnutzung des ehemaligen Industrieareals ins Gundeldinger Feld zogen, wollten wir uns nicht schon wieder umbenennen. Das Büro sollte aber auch nicht so heissen wie wir, damit auch andere miteinbezogen werden können. «Vor Ort» hätten wir uns gerne genannt. Aber «Vorort» war damals ein politisch rechts stehender Gewerbeverband. Somit war dieser Name nicht möglich – man stelle sich die Verwirrungen bei der Google-Suche vor – und wir sind aufs Lateinische ausgewichen.

EH Und Baubüro, nicht Planungs- oder Architekturbüro, weil es ums Bauen geht. Das Ziel war immer, bei grösseren Baustellen vor Ort zu sein, um den Ort zu erleben und den Kontext zu spüren. Wir wollen wissen, wo die Sonne auf- und untergeht und wo es den besten Kaffee gibt in der Umgebung. Man steht so täglich im 1:1-Modell. Bausitzungen mit der Bauherrschaft machen wir auch vor Ort. Schon vor Projektbeginn. Es ist einfach etwas anderes, wenn man sich vor Ort befindet, weil so noch weitere Dimensionen des Lebens dazukommen: Gefühle, Erlebnisse, Natur und Wetter.

BB Wir haben auch einen Bauwagen, falls wir kein Baubüro vor Ort einrichten können.

JK Ihr betreibt aber nicht nur das Baubüro. Wie viele Mitarbeitende beschäftigt ihr eigentlich und wie sind sie tätig?

EH Wir haben drei operative Firmen gegründet, um Projekte zu entwickeln und umzusetzen. Das Baubüro in situ, die Denkstatt und Unterdessen. Dabei arbeiten wir mit verschiedenen Partnerinnen und Partnern und rund achtzig Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern. Dazu kommen verschiedenste Projektfirmen, bei denen jeweils ein Projekt im Fokus steht. Auch hier arbeiten wir mit Partnerinnen und Partnern, die Anzahl der Mitarbeitenden ist abhängig vom jeweiligen Betrieb und variiert zwischen zwei und fünfzig Personen.

BB Wir haben schon über zwanzig Firmen, Vereine, Genossenschaften und Stiftungen mitgegründet, weil wir Projekte anstossen, ermöglichen und über ihre ganze Lebensdauer begleiten wollen. Und es ist uns wichtig, dass die Leute, die an einem Ort wie zum Beispiel der Markthalle arbeiten, daran mitbeteiligt sind. Wir ziehen uns aber je nachdem auch wieder zurück. Beim Hotel Krafft, das wir umgebaut haben, war ich sieben Jahre im Verwaltungsrat, habe auch Geld investiert und mich dann wieder zurückgezogen.

JK Eure Projekte habt ihr also meistens mitinitiiert. Seid ihr auch eure eigene Bauherrschaft?

BB Ja und nein: Wir initiieren Projekte, gründen Firmen oder übergeben Projekte an eine Stiftung wie die Edith-Maryon-Stiftung – die Grundstücke der Spekulation entzieht –, die dann zur Bauherrschaft wird. Das Bauprojekt alleine interessiert uns nicht und unser Ziel ist es nicht, ein Projekt von A bis Z zu realisieren, sondern den Rahmen für andere zu stecken, damit etwas entstehen kann. Wir machen so viel wie nötig und so wenig wie möglich, damit das Projekt zustande kommt.

EH Bei einigen Projekten sind wir aber auch die Bauherrschaft, beispielsweise beim Gundeldinger Feld oder der Markthalle.

JK So habt ihr angefangen. War das eure Philosophie, um an gute Projekte zu kommen?

EH Was heisst denn ein gutes Projekt? Für uns sind Projekte nicht gleich Bauprojekte. Wir haben einmal die Theorie aufgestellt, die immer noch ihre Gültigkeit hat: Es gibt drei Faktoren, damit ein Projekt zustande kommt: Idee, Mensch, Ort. Die Idee muss dem Zeitgeist entsprechen, es braucht Menschen, die sie selber umsetzen können und wollen, und es braucht einen Ort, an dem die Idee verwirklicht werden kann. Dort, wo eine der drei Säulen fehlt, können wir aushelfen. Das Ausgleichen zwischen diesen drei Punkten ist heute meine grösste Aufgabe. Architekten zeichnen vielfach nur Pläne, sie beschäftigen sich nur mit dem Ort. Und ich denke, das reicht nicht.

BB Anders als klassische Architekten beginnen wir früher im Prozess und bleiben länger dabei. Die Denkstatt wird aktiv, bevor ein Bauwerk bestellt wird. Und weil wir selbst Projekte entwickeln wie etwa das Gundeldinger Feld, die Markthalle und das Warteck müssen wir vor der Bestellung mit der Denkstatt aktiv werden: Fragen, wie die der Gebäudefinanzierung oder die der Suche nach allfälligen Nutzern, beantwortet ein interdisziplinäres Team aus Geografinnen, Soziologen, Hyper-Werk-Absolventinnen, Landschaftsarchitekten und so weiter.

JK Was sagt ihr dazu, dass seit Greta Thunberg ökologische Themen im Trend, bisweilen eine Verkaufsmasche sind?

BB Wir finden es gut, dass ökologische Themen im Trend sind, aber es wäre fatal, wenn das nur eine Welle ist. Wir arbeiten seit 25 Jahren an diesen Themen und versuchen, das Feuer am Leben zu erhalten.

EH In der Wissenschaft weiss man schon lange, dass der Klimawandel ein ernst zu nehmendes Thema ist. Das war es schon, als wir begonnen haben. Das Modell der 2000-Watt-Gesellschaft wurde Anfang der neunziger Jahre im Umfeld der ETH entwickelt. Zuerst wird ein Problem erfasst, dann wird es wissenschaftlich institutionalisiert und während zehn Jahren werden Massnahmen entwickelt. Wir hingegen versuchen, sofort etwas umzusetzen. Ob das, was wir jetzt machen, den in Zukunft empfohlenen Massnahmen entsprechen wird, wissen wir nicht.

BB Wir haben vielen Kunden geholfen, damit sie überhaupt ein Haus kaufen konnten – diese Häuser konnten wir dann ökologisch umbauen. Um ökologisch zu bauen, braucht es keine wissenschaftlichen und theoretischen Grundlagen. Der gesunde Menschenverstand und Vertrauen in das Bauchgefühl bringen 80 Prozent der Resultate.

JK Hat sich die Akzeptanz für eure Arbeit eigentlich verändert?

BB Ja, absolut. Spannend war es, als wir vor zehn Jahren mit der Entwicklung des Lagerplatzes in Winterthur begonnen haben. Dort standen uns alle Türen offen, man kannte das Gundeldinger Feld und wünschte sich etwas Ähnliches für den Lagerplatz. In Basel kam die öffentliche Anerkennung erst mit der Verleihung des

Bebbi Pryys' vor zwei Jahren. Hier gibt es auch kritische Stimmen, die sich beklagen, dass alle Zwischennutzungen in Basel über uns laufen. Das stimmt natürlich nicht. Leider. (*Beide lachen*)

EH Unsere Arbeit ist ja sehr vielschichtig: Wir bringen neues Leben in leere Räume, wir betreiben Stadtreparatur, unterhalten den Bestand, sanieren ihn, wenn nötig, und erzählen so die Geschichte eines Ortes weiter.

JK Gibt es ein Ziel mit in situ? Was ist, wenn das erreicht ist? Irgendwann hört ihr ja auf zu arbeiten, nehme ich an.

EH Es gab am Anfang nur das Ziel, das Unternehmen Mitte umzubauen. Seit der Gründung 1998 wachsen wir stetig. Gesamthaft sind wir heute um die 75 Personen. Nun kommen Anfragen aus Bern. Es gibt kein Ziel in Bezug auf Wachstum, wohl aber in Bezug auf die Qualität unserer Arbeit. Wir arbeiten daran, unsere Werte an die nächste Generation weiterzugeben, und sind überzeugt, dass uns das auch gelingen wird.

JK Dürfte in situ also auch sterben?

EH Es wäre schade für alle zukünftigen Projekte, die in situ ermöglichen könnte! Aber unsere Mitarbeitenden werden unsere Wertvorstellungen, die sie sich zu eigen gemacht haben, weitertragen. Es wäre auch schade für die Mitarbeitenden. Sie dürften nicht so schnell wieder einen Platz in einem Unternehmen wie unserem finden. Aber es wäre vor allem schade für unsere Zielsetzungen und Werte – für die etwas andere Art, mit Architektur und Bauen umzugehen!

BB Viele, die schon einmal ganz mit der Architektur aufhören wollten, haben bei in situ ihren Platz und wieder einen Sinn in der Arbeit gefunden. Wir suchen auch stets individuelle Lösungen für unsere Mitarbeitenden: Die einen brauchen mehr Ferien, andere bekommen Kinder, möchten Teilzeit arbeiten oder ihr Haus umbauen. Dieses soziale Umfeld, in dem sich die Einzelnen auch privat entfalten können, ist uns wichtig und sollte weiter gepflegt werden.

JK Man hört ja gemeinhin, Architektur könne nicht in Teilzeit betrieben werden, was ich für Schwachsinn halte.

BB Wir machen ja eben keine Architektur (*lacht*). Im Ernst: Ein 60-Prozent-Pensum ist das Minimum, aus Effizienzgründen. Aber das dürfte in jedem Job der Fall sein. Und wir legen Wert auf eine ausgewogene Balance zwischen Männern und Frauen.

JK Habt ihr das irgendwo niedergeschrieben oder sind diese Werte unausgesprochen?

EH Das steht in der Tat alles im «blauen Buch», das so etwas wie unser Manifest ist und auch die Formulierung unserer strategischen und operativen Ziele beinhaltet.

BB ... und das ständig in Revision, im Fluss ist.

EH Im «blauen Buch» steht beispielsweise, dass wir Makulatur und kein chloorgebleichtes Papier benutzen im Drucker ...

BB ... oder dass es einen Familiensonntag im Sommer und ein Weihnachtessen im Winter gibt, dass wir mit Respekt miteinander umgehen, dass man den Handwerkern Danke sagt, Auftritte feiert, mit den Nachbarn von Anfang an das Gespräch sucht, bevor man eine Baueingabe macht, und vieles mehr.

JK Das klingt aber einfach nach gesundem Menschenverstand.

EH Ja, aber dieser ist leider nicht überall selbstverständlich! Für uns steht auch nicht das Baubüro im Zentrum, sondern es geht in erster Linie um das Projekt. Natürlich müssen wir Löhne und Abgaben bezahlen, aber bei den Beratungen, die ich mache, geht es nie darum, einen Vorteil für das Baubüro herauszuholen, sondern darum, eine für alle stimmige Lösung zu finden.

JK Es geht also wirklich um die Sache.

BB Ja, und das spüren die Menschen und deshalb kommen sie auch zu uns.

JK Eine Frage zur Ästhetik: Ihr habt einen ästhetischen Anspruch, das wird im Gespräch und wenn man eure Bauten betrachtet, klar. Aber wie geht man damit um, wie kontrolliert man den Ausdruck, wenn man Bauteile wiederverwendet, also collagiert?

BB Du sagst es, die Collage ist das Hauptthema. Wir beginnen nicht mit unseren Vorstellungen, die vielleicht von einem weit hergeholtten Bild beeinflusst sind, sondern wir gehen vom Vorhandenen aus, danach wird addiert, subtrahiert, multipliziert – und bald kommt die Frage nach dem Material: Nehmen wir Holz, Metall, Backsteine, was gibt es bei der Bauteilbörse oder sonst auf dem Markt, welche Details müssen entwickelt werden? Da gibt es einen hohen funktionalen und ästhetischen Anspruch. Aber jedes Projekt hat ein Eigenleben, basierend auf seiner Geschichte und Erscheinungsform – es wird ja nicht auf der grünen Wiese neu erfunden. Auch hat jede und jeder Mitarbeitende seine eigene Handschrift. Wir sehen die Pläne an, bevor sie rausgehen, aber wir unterschreiben nicht jeden Plan. Wir vertrauen unseren Leuten und geben ihnen viel Gestaltungsspielraum.

EH Es gibt wenig hierarchisches Denken bei uns. Die Leute sind wirklich verantwortlich für ihre Projekte. Zu Beginn haben wir strategische Sitzungen und bei gewissen Projekten sind wir dabei, sei es, weil es ein wichtiges Projekt ist, oder weil es eine spezielle Bauherrschaft hat, oder weil viel auf dem Spiel steht. Uns ist es ganz wichtig, dass die Leute ganzheitlich überlegen, aber auch, dass sie vorwärtskommen bei uns. Zu Beginn muss jede und jeder

Mitarbeitende einmal ein Projekt von A bis Z alleine abgewickelt haben ...

BB ... zum Beispiel die Planung, Devisierung und Bauleitung für ein kleines Gebäude. Da zeigt es sich, wofür die einzelnen geeignet sind, wo ihre speziellen Interessen und Fähigkeiten liegen. Wir versuchen dann, sie entsprechend einzusetzen.

JK Ist Autorschaft also überbewertet?

BB Ja, für uns beide schon, aber nicht alle im Büro sehen das so.

EH Insofern überbewertet, als dass jeder Bau ein Gemeinschaftsprojekt ist. Architektur ist ein sozialer Akt, den niemand alleine machen kann. Architektur sollte kein Monolog, auch kein Dialog, sondern ein «Multilog» sein. Es gilt, die Betroffenen zu Beteiligten zu machen: Eigentümerinnen, Behörden, Nutzerinnen, Handwerker, Planerinnen, Nachbarn und so weiter.

JK Bauen impliziert ja immer etwas Neues. Oder: Das grüne Gebäude ist das, das schon gebaut ist. Befindet ihr euch nicht in einem Dilemma? Müsste die Architektin konsequenterweise nicht sagen: Ich höre auf zu bauen?

EH Deshalb suchen wir ja immer den minimalsten Eingriff. Wenn man die Baukultur bei uns anschaut über die letzten zehntausend Jahre, dann wurden bei neuen Gebäuden immer auch Teile der vorherigen verwendet. Erst in den letzten fünfzig Jahren kam man davon ab und begann, durch Abbruch die «grüne Wiese» wiederherzustellen, auf der dann der Neubau geplant wurde. Die ganze Baukultur ist geprägt durch die Wiederverwendung von Ideen, Formen und Materialien. Es ist also nichts Neues, wenn wir uns vor allem mit dem Bestand auseinandersetzen.

BB Wir haben diese Herangehensweise wiederentdeckt und weiterentwickelt.

EH Was mich immer wieder überrascht: Alle SIA-Normen beziehen sich auf den Neubau, obwohl unsere Baukultur auf der Wiederverwendung basiert. Wir bauen heute nicht viel anders als vor 150 Jahren.

BB Ausser im vorfabrizierten Modulbau, da gibt es Neu- und Weiterentwicklungen.

JK Ein Grossteil der Gebäude wird heute nicht erstellt, weil gute Menschen attraktive Nutzungen schaffen wollen, sondern weil Investoren unter den anhaltenden Negativzinsen «leiden» und einem «Anlagedruck» ausgesetzt sind. Wie geht ihr damit um?

BB Die Spekulation mit dem Boden ist etwas, das mich zutiefst bewegt und mich antreibt, dem etwas entgegenzusetzen.

EH Bei allen Bauprojekten gilt, dass die Bodenbesitzerin oder der Bodenbesitzer das Sagen hat. Wenn man ein Projekt langfristig sichern will, muss man den Boden besitzen. Das ist eine der Aufgaben, die wir mit der Denkstatt wahrnehmen: Wenn jemand ein Projekt verwirklichen will, das an eine Liegenschaft gekoppelt ist, ist die erste Aufgabe, die Besitzverhältnisse zu regeln, sei es, das Objekt zu kaufen, oder eine Pacht, einen Baurechtsvertrag auszuhandeln, um die Liegenschaft für das Projekt zu sichern.

JK Was machen die Architekturpublikationen falsch, wenn sie vor allem Neubauten beschreiben und dem Umbau zu wenig Präsenz verschaffen? Haben wir Journalisten eine Mitverantwortung zu tragen?

EH Ich glaube, die Stellung der Architektin und des Architekten in der Gesellschaft ist die einer Künstlerin beziehungsweise eines Künstlers. Erzählt man an einer Tischrunde, man sei Architekt, erntet man «Ahs» und «Ohs». An der ETH oder EPFL werden Entwurfsarchitektinnen und -architekten ausgebildet, die nicht bauen, sondern gestalten können müssen. Das ist wohl der Unterschied: Ich nenne mich Architekt. Aber werde ich als Künstler angeschaut, der etwas Neues schafft, dann stimmt das nicht.

BB Uns ist erstens das Funktionale wichtig, dann die Ökonomie. Mich ärgert es, wenn Dinge gebaut werden, die nicht funktionieren oder nicht bezahlbar sind. Dann folgt die Form und die «form follows function» gemäss Louis Sullivan. Wenn es funktioniert und mit guten Materialien gebaut wird, dann ist es meistens in sich schön.

EH Dass wir einen Architekturpreis gewinnen, erstaunt uns sehr. Wir interpretieren es als Zeichen der Wertschätzung für unsere Arbeit, die den Begriff der Architektur breiter und tiefer fasst als die sogenannte Objektarchitektur.

BB Und es freut uns umso mehr, dass unsere Art zu arbeiten und zu bauen – oder eben nicht zu bauen –, auch als Architektur anerkannt wird.

Barbara Buser

1954 Geboren in Zürich
 1964–1973 Gymnasium am Kohlenberg in Basel, Maturität Typus B
 1973–1979 Studium der Architektur an der ETH Zürich
 1979–1980 Eigenes Architekturbüro in Basel in Partnerschaft mit Frank Schneeberger
 1980–1983 Site Engineer im Brunnenbauprojekt des HEKS im Südsudan
 1983–1985 Eigenes Architekturbüro in Basel
 1986–1991 Projektleiterin Swiss Maintenance Project an der Universität von Daressalam, Tansania im Auftrag der DEZA
 1991–1995 Gründung der Werkstatt für Architektur in Partnerschaft mit Klara Kläusler
 1991–1993 MBA Studies at Henley – The Management College
 Seit 1992 *Fährrfrau* auf der Ueli-Fähre, seit 1997 auf der Münster-Fähre in Basel
 1996 Gründungsmitglied und Präsidentin des gemeinnützigen Vereins Bauteilbörse Basel, Gründungsmitglied und Präsidentin des Vereins Bauteilnetz Schweiz
 Gründungs- und Vorstandsmitglied der Genossenschaft Turnerstrasse
 Gründung und Mitinhaberin der Denkstatt Sàrl mit Max Honegger
 1997–1998 Verschiedene Bauten und Renovationen in und um Alcobaça, Portugal
 1999 Berufung als Stiftungsrätin der Stiftung Oekojob in Gelterkinden
 Mitgründerin Verein Tagesheim Dornacherstrasse
 2002 Berufung als Stiftungsrätin der Paul Schatz Stiftung in Basel
 2003 Gründung und Verwaltungsrätin der Krafft AG, Hotel & Restaurant, in Basel
 Gründung und Verwaltungsrätin der Firma cup concept AG mit dem Ziel der Einführung von Mehrwegbechern in der Nordwestschweiz
 2003–2004 Nachdiplomstudium Energie FHBB Muttenz
 2006 Gründung und Vorstandsmitglied des Vereins Hamam in Basel
 2008 Energiecoach der Stadt Basel
 Gründung und Präsidentin des Vereins Stellwerk, Bahnhof St. Johann, Basel
 2009 Verwaltungsrätin Ackermannshof AG, Basel
 2010 Gründung und Vorstand des Vereins Textilpiazza zur Rettung und Aufbereitung der HANRO-Sammlung in Liestal
 2012 Beirätin der Stiftung Edith Maryon
 2016 Präsidentin des Stiftungsrates der Pinú'u Stiftung, Vale Bacias, Odemira, Portugal
 Gründung und Verwaltungsrätin der Genossenschaft wohnen und mehr, Basel
 2017 Gründung der Klara13 AG für den Betrieb einer Markthalle mit Esständen und Bar im Kleinbasel
 Berufung in die Stadtbildkommission Basel
 2019 Stiftungsrätin der Stiftung Schule und Beruf in Basel
 Gründung und Verwaltungsrätin H53 GmbH zur Umnutzung der Halle 53 auf dem Sulzer Areal in Winterthur

Eric Honegger

1966 Geboren in Zürich
 Aufgewachsen in Ruanda, Peru und der Schweiz
 1982–1987 Gymnasium Neufeld, Bern, Kantonale Maturität
 1987–1993 Studium der Architektur an der EPF Lausanne
 1993–1995 Architekt, Atelier d'Architecture Bernard Pahud, Morges
 1995–1996 Site Planner, vom SKH dem UNHCR zur Verfügung gestellt, Karagwe, Tansania
 1996–1998 Koordinator Bauprogramme / Architekt, SKH, Kigali, Ruanda
 1999 Site Planer, SKH (Schweizerisches Katastrophenhilfekorps), Skopje, Mazedonien (Mission von zwei Wochen zur Planung eines Flüchtlingslagers für 12'000 Menschen)
 2004–2014 Mitglied des Anlageausschusses Immobilien der Pensionskasse Stiftung Abendrot
 2016 Verwaltungsratspräsident der Edith Maryon AG und Equimo AG
 2019 Vorstandspräsident Vegilife AG
 2019 Stiftungsrat der Stiftung Schule und Beruf in Basel

Gemeinsame Projekte

1998 Gründung und Vorstand Baubüro Mitte GmbH für die Umnutzung des Hauptsitzes der ehemaligen Volksbank in Basel in ein kulturelles Zentrum
 2000 Gründung der Kantensprung AG: Baurechtsnehmerin des Gundeldinger Feld für die Umnutzung eines freiwerdenden Industrieareals von 12'700 m², mit Partizipation der Quartierbevölkerung, Entwicklung und Aufbau der Institutionsform unter dem Leitbild der 2000-Watt-Gesellschaft
 2004 Gründung Kantensprung Verwaltungen GmbH: für die Umnutzung und Verwaltung des Walzwerk Areals in Münchenstein
 2006 Gründung Verein Beletage – Wohnen in der zweiten Lebenshälfte
 2009 Umwandlung der Baubüro in situ GmbH zur Baubüro in situ AG
 Projektsteuerung Sulzer Areal Lagerplatz Winterthur im Auftrag der Stiftung Abendrot
 Gründung Hanroareal GmbH, Liestal: Umnutzung und Verwaltung des HANRO Areals in Liestal im Auftrag von coOpera
 Gründung Dampfbad AG Basel
 Bau des Dampfbads im Bahnhof St. Johann Basel
 Gründung Genossenschaft die Zusammenarbeiter eG., Berlin
 2012 Fusion NRS-Team Zürich mit der Baubüro in situ AG
 Gründung Verein Unterdesse für die Organisation von Zwischennutzungen
 2013 Gründung Markthallen AG Basel
 Neu-Nutzung der Markthalle Basel als städtischer Marktplatz

2014 Gründung Vegilife AG: Import von vegetarischen Köstlichkeiten
 Gründung Kantensprung Stiftung zur Förderung von urbanen Transformationen
 2015 Umnutzung des ehemaligen Brauereiareals KINDL in Berlin-Neukölln im Auftrag der Stiftung Edith Maryon
 Umnutzung der ehemaligen Brauerei Ziegelhof in Liestal im Auftrag coOpera
 2016 Entwicklung Areal Werkstatt in Zürich-Altstetten im Auftrag der SBB mit Kees Christiaanse
 2017 Gründung Predigerhof AG zum Kauf und Wiederaufbau des Landgasthofs Predigerhof mit Kleintierhaltung, Reinach
 Zwischennutzung des Areals coop Verteilzentrale in Pratteln im Auftrag Logis Suisse
 2018 Zwischennutzung Areal Klybeck in Basel im Auftrag der BASF

Alleine hätten Barbara Buser und Eric Honegger niemals einen so grossen Aktionsraum aufspannen können und danken deshalb folgenden Personen: Pascal Anghern, Tina Ekener, Esthi Grass, Jasmin Hüni, Kerstin Müller, Edith Nafzger, Paul Rössler, Oliver Seidel des Baubüro in situ AG; Ivo Balmer, Tabea Michaelis der Denkstatt Sàrl; Pascal Biedermann, Pan Stoll der Unterdesse GmbH; Pascal Biedermann, Thierry Bosshard, Matthias Scheurer, Irene Wigger von Kantensprung (Gundeldinger Feld); Alex Dill, Barbara Dill, Gregor Dill, Patrik Honauer, Valentin Ismail, Christoph Schön der Markthallen AG; Lorenz Meier, Peter Schmid der cup systems AG; Olivier Wyss des Vereins Stellwerk; Marcel Bourquin der Vegilife AG.

Jenny Keller

1980 Geboren in Basel
 1991–1999 Humanistisches Gymnasium Basel, Maturität Typus A
 2000–2007 Studium der Architektur an der ETH Zürich
 2008–2011 Studium Art Education, Vertiefung «publizieren und vermitteln» an der ZHdK Zürich
 2011–2013 Redaktorin bei *Umbauen + Renovieren*
 2011–2018 Chefredaktorin des online Magazins von *Swiss-Architects.com*
 Seit 2019 Redaktorin bei *werk, bauen + wohnen*
 Seit 2007 Beiträge als freie Architektur- und Kulturjournalistin für diverse Publikationen und Buchprojekte. Vermittlung von Architektur mit dem Plädoyer: Architektur geht uns alle an

Tolerating Uncertainty

Jenny Keller
in conversation with
Barbara Buser
and Eric Honegger

The collaboration of Barbara Buser and Eric Honegger began in 1998 with their Projekt Mitte and Baubüro Mitte. Ever since, they have been interested in existing built contexts. The two trained architects do not just (re-)build, but also want to have an effect on structures, and they have since founded more than twenty companies, associations, foundations and cooperatives with numerous allies to initiate, enable and support projects throughout their entire lifespans. The 'doers', as they call themselves, run the three operating core companies Baubüro in situ AG, Denkstatt Särl and Unterdessen GmbH and, through them, do reuse architecture, site development and revitalisation, interim uses and urban repair. In all projects they can rely on competent, dedicated teams.

Jenny Keller

You are anything but a classical architectural firm. Auteur architecture and creating monuments to yourselves seem foreign to you, even though both of you received a classical training at the Swiss Federal Institutes of Technology in Zurich (ETH) and Lausanne (EPFL), respectively. Many projects are undertaken on your own initiative and not made to be published in glossy magazines—which, indeed, doesn't happen too often. What drives, and did drive, you to do everything differently?

Barbara Buser

We call our office very deliberately and programmatically "Baubüro", 'Building Office', rather than 'architectural office' or 'planning office'. It is consistent with the idea of a temporarily established site office on a building site. Hence the added 'in situ'. I worked for ten years in development aid in Africa. When I returned to Basel, I heard about the squatter scene around the Alte Stadtgärtnerei, the Schlotterbeck site (now the white Richard Meier building by the train station; author's note) and the Warteck Brewery site, which greatly interested me. Together with three housemates from the Villa Epoque—a turn-of-the-century mansion untouched for forty years and featuring the most beautiful marble bathroom of all of Basel as well as an American-style central hoovering system—I initiated the Unternehmen Mitte. A little later, I co-founded Baubüro Mitte with Eric Honegger for the structural transformations of the former Volksbank building into Unternehmen Mitte.

Eric Honegger

I thought I was going to Basel for half a year and then, if need be, back to development aid. And now I have been here for 22 years. Incidentally, I wasn't a classical student at the EPFL.

BB Nor was I at the ETH.

JK Why?

EH To this day, I'm not sure why. I had no objections to object-focused architecture.

Rather, what bothered me was that so many images prevailed: on the one hand, the references architects invariably drew on in their designs and, on the other, the propagated occupational profile with an office of one's own as the culmination of an architect's career. I always thought I would be a lifelong happy employee. I graduated in 1993 at the time of the biggest real estate crisis in Switzerland. Half of my colleagues couldn't find jobs or even internships. My first job was that of construction supervisor for a residential building right in front of the architectural office. I gladly accepted it, of course, and so I had a much more practice-oriented start than those who started out doing design competitions. Three years later I travelled with the Swiss Corps for Humanitarian Aid (SKH) to Africa to build and maintain refugee camps in Rwanda and Tanzania. There I again learned a lot of new things and when I returned I was anything but a typical design architect.

BB I graduated from the ETH in 1979 and back then there also was a surplus of architects. I wanted to go abroad anyhow, not to travel but to work. When you work together, you get to relate differently and more profoundly to people than when you just meet them briefly on your travels. In 1980, I found a job in South Sudan where I built wells for the aid organisation HEKS—and then there were also a couple of houses I built. I did this for three and a half years, until oil was found in the south and the country became increasingly polarised. We had to return to Switzerland, as our safety could no longer be guaranteed. I then started working as an independent architect in Basel again, but I always felt that this couldn't have been everything. In 1985, I was asked by the Swiss Agency for Development and Cooperation (DEZA) to renovate the buildings of the university in Dar es Salaam as project manager of the Swiss Maintenance Project. After some hesitation, I accepted the challenge and ended up staying in Tanzania for six and a half years. That's also where I met Eric's father, Max, who was an agronomist and acted as coordinator of the Swiss development cooperation efforts in Tanzania.

This work totally upended my understanding of architecture and building and laid the foundation for our subsequent work in Switzerland. Back in Basel, I had to start from scratch again. Since I had completely lost touch with the architecture scene, I initially worked as a ferrywoman on the Ueli ferry and very gradually started designing and building again. As opposed to Eric, I never in my life wanted to be employed and imagined life as an architect as repetitive and tedious: doing one project after another, first a remodelling, then a small multi-family dwelling, perhaps another one, do competitions, one day win one for a school building—I didn't want that. And so, when I returned from Africa in 1995, I co-founded with Klara Kläusler the 'Bauteilbörse', a marketplace for still-usable building components. Gathered when demolition work is done on building sites, the components are cleaned and repaired and put back into a reuse cycle by selling them.

JK Was the marketplace created for a specific project or as a response to our throw-away society?

BB I always had a real aversion to our throw-away society, all the more so after I returned from Africa where every old bottle still has value. I couldn't stand it anymore to see how carelessly things of great material value were, and are, disposed at the ever-growing landfills. I wanted to do something about it.

EH The 'Bauteilbörse' absolutely has to do with our experiences in Africa: wages are very high in Switzerland and compared to them, materials don't cost much. In Africa it is exactly the other way around. Construction material, especially when imported, is very expensive, while labour costs almost nothing. And then you return to Switzerland and find that things which are thrown away here would be worth a mint elsewhere and could readily be used for another twenty years. That gives you the idea to ship the building components to Africa or, even better, to not throw them away at all, but rather reuse them here.

JK How I am supposed to picture that: did you rent storage space?

BB Yes, we rented a vacant garage adjacent to the office.

EH Typologically, the garage is ideal: you can make anything out of it and do anything in it.

BB ... Silicon Valley-style!

EH Architecturally, the garage is incredibly versatile. From a club to a model railway, from car repair to starting a company—all can be accommodated in a garage. And yet there is not a single beautiful garage!

BB Our garage was located in a courtyard on Breisacherstrasse in the Kleinbasel district. But rather than creating a physical architectural elements shop, we really wanted to organise a virtual marketplace for building components. And so, in 1995, which was at the beginning of the Internet, we had a trading platform programmed where you could enter search requests or put up things for sale like you nowadays do on Ricardo or Ebay. The first building being demolished was the Casa d'Italia, a restaurant with skittle alley in Bruderholz. I still remember how I was hurting when I pulled the first board out of the intact parquet floor using the parting tool. But at some point, you just do it. Every Saturday, we sold the material on site. People could even dismantle the building components themselves and take them with them. The first thing we sold were the skittle pins. Incidentally, the lot is still vacant; new construction was delayed for so long due to objections from local residents that the owners went bankrupt. We soon realised that we weren't able to continue the marketplace by ourselves and cover costs, because labour in Switzerland is so expensive. We asked the cantonal Environmental Protection and Energy Agency for help. They couldn't give us any money, but they could provide workers. At the beginning, we had four unemployed persons we could employ. Within a very short time,

there would always be between forty and sixty workers, depending on the economic climate in the building industry.

EH Trading building components is a very time-sensitive business and the most difficult part is time management. Those who have something to offer tend to call Friday evening to kindly inform us that the excavator is coming on Monday. And those who are looking for building components want to be able to immediately take the piece with them. In other words, you would have to put as many building components as possible in storage which, again, costs a lot of money for transport, warehousing and handling.

JK The reuse of building components is difficult to project. But, I guess, chance comes into play quite often, too.

BB It wouldn't be that difficult if all parties—the building owners, the architects and planners, the contractors, the regulatory bodies—would play along. It usually takes at least a year between the decision to tear something down and the effective start date of demolition work, which should be enough time to identify new reuse opportunities for the building components becoming available. But, unfortunately, not everyone involved is pulling in the same direction. You need a large network and you need to take enough time for the search—usually, you cannot do without interim storage. For the K118 project in Winterthur—a new six-storey commercial building consisting of 80% used components—we were able to reuse the steel beams from our own building site at the Lysbüchel commercial complex in Basel. They are bolted rather than welded together and therefore easier to remove. The entire support structure is now in interim storage in Pratteln, until we can install it in Winterthur. If you know where you will be reusing a building component, it makes sense to dismantle the parts ahead of time and store them. Usually, you don't pay anything for the building components themselves: the person giving them to you

saves the cost of disposal. The transport, warehousing and handling costs make up the price of the building component.

EH This project in Winterthur is an experiment where we want to use as many used building components as possible. Only the electric wiring and water pipes should be new. We use recycling concrete with a small amount of new material. The supporting framework, the façades, a photovoltaic system, windows and doors are used, and fresh straw is used for insulation. The aim is not only a carbon-neutral operation, but also carbon-neutral construction—only the calculations afterwards will show whether we have achieved the latter.

JK Let's talk about the contingency of expression which comes with the use of existing material in building. It may have a patina, which can be nice, but how does one control such a design? Do you want to control it at all?

EH In the case of the Winterthur project there is an interesting interplay between design and found building components. We first defined the approximate volume. Once we had found the first more or less fitting building components, the design was tailored to them and after that we again started looking for other building components. Thus, the project was refined step by step based on the 'collecting successes'. At the Lysbüchel site, by contrast, we are creating an 80-meter-long façade for a commercial building from prefab modules. We included enough buffer zones in the design to be able to respond to the size of found windows. Our planning basically follows the 80/20 rule—the so-called Pareto principle, according to which 80% of the results are achieved by 20% of the effort, while the remaining 20% require 80% of the effort. That is, no design is 100 percent finished, as it would leave no wiggle room. You have to accept that you can plan only 80 percent in advance and 20 percent has to remain flexible.

JK In other words, you have to be able to tolerate 20-percent uncertainty. *(Barbara Buser laughs)*

EH Tolerate, yes. That runs like a thread through our work. We start working even if not everything is clear yet. To put it differently: we are willing to take certain risks. The lack of clarity also means freedom—and you can only control, act, transform if you have that freedom. This is fascinating, but it can also be encumbering. We often initiate our own commissions, because we remain more flexible that way. Due to our risk-taking, we are very entrepreneurial along the way.

JK When dealing with dubious jobs, artists and architects like to hide behind the statement that people in their trades have always built or done commissions for the powerful and the rich. Think of the Medici and their court artist Michelangelo or their regular architect Brunelleschi. Re-use architecture is not the only thing you do. Do you accept every commission or is there such a thing as moral responsibility?

EH We also have rejected commissions, but not very often. Such decisions are discussed as a team; there are long discussions about moral and social responsibility and also, above all, in terms of urban development.

JK What would be a reason to reject a commission?

EH That's primarily a matter of environmental views. For instance, we would not build a visitor centre for a nuclear power plant.

BB Nor a prison. And we don't build single-family residences, because they are conducive to urban sprawl.

EH Until a few years ago, we hadn't built a single new building, because all the uses the clients desired could also be realised in existing contexts. The existing building stock is what we are interested in. We

leave the structures, if possible, where they are and try to allow for new uses by means of minimal intervention.

(Barbara Buser points to the windows at the organic bistro of the Basel Public Hospital at the Gundeldinger Feld, where we are having lunch.)

BB We also try to preserve old windows, if possible, as we did here, and add a second windowpane to get to the required insulation values.

EH Building in existing contexts was long seen as tinkering about—it wasn't real architecture.

JK But now there is definitively a change in thinking underway.

BB Yes, that's why I am particularly pleased with the Prix Meret Oppenheim. Meanwhile, there is a great deal of interest in our work: we must have held more than a hundred lectures about the way we work and given countless tours at the sites we have developed.

JK You keep hearing that building in existing contexts is only slightly less expensive than new construction due to historic landmark specifications, pollutant clean-up and the incalculable. Is that true? How can you counter such arguments—and why should it be less expensive in the first place?

BB Good question. People think that, because something already exists, it should be cheaper, thereby implying that something new is more valuable.

EH Costs increase when you make radical changes. If an old building is remodelled to be like a new building, then building in existing contexts is not more cost-effective. When you 'butcher' a building by changing the statics, the basic structure of the building, then it gets expensive. It is more cost-effective to continue the history of a building. For us, the existing built

context is the project. Consequently, everything that's there is valuable. Then the client has certain needs and we try to place those layers on top of each other. Obviously, you have to comply with the laws and remove the asbestos. But sometimes a new door suffices to improve the floor plan. We try to spend money as efficiently as possible. We are not cheap, but we stretch a pound as far as it will go.

BB We are cost-conscious, that's very important to us, because we deal almost always with clients who don't have much money.

JK But there are also existing built contexts where not everything worked out well. And you would want to remedy certain deficiencies.

EH Yes, but we always ask ourselves, what is the minimal intervention to resolve the issue, to meet the need?

BB We have long used the argument that building in existing contexts is cheaper than new construction, because you have to consider what you really need. We often have clients come to us with limited budgets. We ask them if the need can, perhaps, be met in a different way than planned—that is, through a minimal intervention? Signs of use are valuable, there is an emotional argument for that. And the materials used in the past are much better than today's. Nowadays, the wood is fast-grown or laminated or, even better, you just take MDF—and in doing so, you never achieve the same service life as that of an older building component.

JK 'In situ' means 'on site'. Site-specificity is a big word in architecture and art, which is primarily understood to mean the history, use, atmosphere and, thus, the genius loci of a place, but not always the materials. A sculpture of Carrara marble on [Zurich's] Paradeplatz is still okay, but an American red cedar kitchen in a house on Lake Zurich less so. To me, that's cheating. How do you see this?

BB When you work in existing contexts, it doesn't play a role at all, because everything is already here: the ecological sin may already have happened.

EH What little you add will not be made out of American red cedar, but rather some site-specific material that fits.

BB 'In situ' referred to the office structure, because with Unternehmen Mitte we worked on site. There, we called our company Baubüro Mitte. Then we renovated a building on Gempenstrasse in Basel and worked there, and when we moved to the Gundeldinger Feld for the conversion of the former industrial site, we didn't want to rename ourselves yet again. But the office also shouldn't have our names, so it would be possible to include others as well. We would have liked to call ourselves 'Vor Ort' (German for 'on site'), but at the time 'Vorort' was a politically right-wing trade association, and so this name was out of the question—just imagine the confusion in Google search results—and we fell back on the Latin term.

EH And 'Baubüro', rather than planning or architectural office, because it is about building. The goal was always to be on site at larger building sites to experience the place and feel the context. We want to know where the sun rises and sets and where to find the best coffee in the surrounding area. In this way, you find yourself in the 1:1 scale model on a daily basis. We also do construction meetings with the clients on site—even before the start of the project. It is simply something different when you are on site, because it means that other dimensions of life are added: feelings, experiences, nature and the weather.

BB We also have a construction trailer in case we can't set up a building office on site.

JK You're not only running Baubüro. How many people do you employ and what work do they do?

EH We have founded three operative companies to develop and realise projects: Baubüro in situ, Denkstatt and Unterdessen. There, we work with different partners and a staff of about eighty people. In addition, there are the various project companies which each focus on particular projects. And there, too, we work with partners, with the number of employees depending on the particular company and varying between two and fifty people.

BB We already have co-founded more than twenty companies, associations, cooperatives and foundations, because we want to initiate and facilitate projects and support them throughout their lifespans. And it is important to us that the people who work at a place like, say, the Markthalle are involved. If needed, however, we also pull out again. In the case of the Hotel Krafft, which we converted, I was on the supervisory board for seven years and even invested money, and then I pulled out of it again.

JK So, in most cases you yourselves were involved in initiating your projects. Are you also your own clients?

BB Yes and no: we initiate projects, establish companies or hand over projects to a foundation like the Edith Maryon Foundation (which keeps properties from becoming objects of speculation), which then becomes the client. The construction project all by itself is not what interests us and our goal is not to realise a project from beginning to end, but rather to provide a framework for others, so something can be created. We do as much as is needed and as little as is needed for the project to be realised.

EH But in some projects we are, in fact, also the clients, as in the case of the Gundeldinger Feld and the Markthalle.

JK That's how you started. Was that your strategy to come by good projects?

EH What does that mean, a good project?

For us, projects are not the same as construction projects. We once posited the theory, which continues to be valid, that there are three factors involved in the realisation of a project: idea, man, place. The idea has to be consistent with the zeitgeist; you need people who themselves are able and willing to realise them; and you need a place where the idea can be realised. If one of those three cornerstones is missing, we can help. Balancing those three things is my main responsibility nowadays. Architects often merely draw plans, focusing only on the place. I think that's not enough.

BB Unlike classical architects, we start early in the process and stay in it longer. Denkstatt becomes active before a building is commissioned. And because we develop projects ourselves—like the Gundeldinger Feld, the Markthalle and the Warteck site—we have to become active along with Denkstatt before there is a commission: issues such as the financing of a building or the search for possible users are addressed by an interdisciplinary team of geographers, sociologists, Hyper-Werk graduates, landscape architects and so on.

JK What do you say about the fact that, ever since Greta Thunberg, ecological issues are in vogue and, at times, a sales pitch?

BB We think it's great that ecological issues are in vogue, but it would be disastrous if it is just a wave. We have been working on these issues for twenty-five years and try to keep the fire alive.

EH In the sciences it has been known for a long time that climate change is an issue which must be taken seriously. This was already the case when we started out. The model of the 2000-watt society was developed in the 1990s in the context of the ETH. First, a problem is identified, then it is scientifically institutionalised and, over a period of ten years, measures are developed. We, by contrast, try to

implement something immediately. Whether what we do now complies with the measures recommended in the future we don't know.

BB We have helped many clients to make it possible for them to buy a house in the first place—and those houses we were then able to make eco-friendly. You don't need scientific and theoretical foundations to build ecologically. Common sense and trusting your gut feeling yield 80 percent of the results.

JK Has there been a change in acceptance of your work?

BB Yes, absolutely. Ten years ago, it was exciting when we started working on developing Lagerplatz in Winterthur. The people there were familiar with the Gundeldinger Feld and that opened all doors to us; they wanted something similar for Lagerplatz. In Basel, public recognition only came when we were awarded the Bebbi Pryys two years ago. There also are critical voices here which complain about all interim uses in Basel going through us. That is obviously not true, unfortunately. *(Both laugh)*

EH Our work is really very complex: we bring new life into empty spaces, do urban repair, maintain existing buildings, renovate them if necessary and, in doing so, continue the history of a place.

JK Is there a goal with regard to in situ? What happens when that goal is achieved? At some point, you will stop working, I assume.

EH At the beginning, the only goal was to restructure Unternehmen Mitte. Ever since its founding in 1998, we have been growing steadily. In all, we are about 75 people today. Now we are receiving inquiries from Bern. There is no objective with regard to growth, but there is in terms of the quality of our work. We are working on passing on our values to the next generation and are confident we will manage to do so.

JK So, in situ would also be allowed to die?

EH It would be a shame for all future projects in situ could make possible! But our associates will continue to spread our values which they have adopted as their own. It would also be a shame for the staff. It wouldn't be that easy for them to find another position in a company like ours. Most of all, however, it would be a shame for our goals and values—for our somewhat different approach to architecture and building.

BB Many who at some point wanted to quit architecture altogether have found their place and a new sense of meaning in their work at in situ. We also always try to find individual solutions for our staff: some need more vacation, others are having children, would like to work part-time or remodel their house. This social environment in which individuals can also develop personally is important to us and should continue to be fostered.

JK People often say architecture cannot be done part-time, which I think is retarded.

BB We don't do architecture *(laughs)*. In earnest, a 60-percent workload is the minimum, for reasons of efficiency. But that should be the case in any job. And we feel very strongly about striking a good balance between men and women.

JK Did you write this down somewhere or are those values implicit?

EH It is, in fact, put down in the 'blue book' which is something like our manifesto and also includes the statement of our strategic and operative objectives.

BB ... and which is constantly reviewed, in flux.

EH The 'blue book' says, for example, that we use waste paper rather than chlorine-bleached paper for our printer ...

BB ... or that there is a family Sunday in summer and a Christmas dinner in winter; that we treat one another respectfully; that we say thank you to the workmen; that we celebrate topping-out ceremonies and, from the outset, seek the dialogue with the neighbours before submitting a building application, and much more.

JK But that just sounds like common sense.

EH Yes, but, unfortunately, those things are not a given everywhere. Also, our main concern is not Baubüro but the project. Of course, we have to pay wages and taxes, but in the consultations which I do, the aim is never to achieve an advantage for Baubüro, but to find a solution that is balanced for all.

JK In other words, it is really about the matter at hand.

BB Yes, and people sense this and that's why they come to us.

JK A question regarding aesthetics: you have aesthetic standards, which becomes apparent in this conversation and when looking at your buildings. But how do you deal with that, how do you control the expression when you reuse building components and basically do collage?

BB You just said it: collaging is the main theme. We do not start out from ideas we have, which may be influenced by some far-fetched image, but rather from what exists. What follows then is adding, subtracting, multiplying—and soon the question of materials arises: do we use wood, metal, brick? What is available in the building components marketplace or elsewhere on the market? Which details need to be hammered out? There are high functional and aesthetic demands involved. But every project has a life of its own based on its history and appearance—it is not invented from scratch on a greenfield site, after all. Also, each colleague has his or her own style. We look at the designs before they

are sent out, but we don't endorse every design. We trust our people and give them a lot of creative leeway.

EH There is very little hierarchical thinking here. People are actually responsible for their projects. At the beginning, we have strategic meetings and we are involved in certain projects, because they are important, because they involve special clients or because there is a lot at stake. It is very important to us that people think holistically, but also that they advance in our company. At the outset, each and every associate must, at some point, have developed a project by themselves from beginning to end ...

BB ... for instance, the planning, bidding and construction management for a small building. That's how you can see for what individuals are particularly qualified, what their particular interests and skills are. We then try to tailor their roles accordingly.

JK Is authorship overrated then?

BB Yes, for the two of us it is, but not everyone in the office sees it that way.

EH Overrated in the sense that every building is a collaborative project. Architecture is a social action which nobody can perform alone. Architecture shouldn't be a monologue nor a dialogue, but rather a 'multilogue'. It is important to get the people who are affected—owners, agencies, users, workmen, planners, neighbours and so on—involved.

JK Building always implies something new. Or, the greenest building is the one that has already been built. Aren't you facing a dilemma here? Shouldn't the architect be consistent and say, 'I quit building'?

EH That's why we always look for the absolutely minimal intervention. If you look at our building culture over the past ten thousand years, you find that new buildings always included parts of the previous ones. Only in the past fifty years did we

depart from this and started restoring sites to greenfield status through demolition and then planning the new building for a 'clean-slate' site. The whole building culture is characterised by the reuse of ideas, forms and materials. It is, thus, nothing new when we focus mainly on existing built contexts.

BB We have rediscovered this approach and developed it further.

EH What always surprises me is that all norms issued by the Swiss Society of Engineers and Architects (SIA) concern new construction, even though our building culture is based on reuse. The way we build today is not much different than it was 150 years ago.

BB Except in prefab modular construction which has seen innovations and enhancements.

JK A majority of buildings today are built not because fine people want to create attractive uses, but because investors are 'suffering' under negative interests and are under 'pressure to invest'. How do you deal with that?

BB Real estate speculation is something that profoundly affects me and that moves me to do something to counter it.

EH In all building projects the landowner calls the shots. If you want to secure a project in the long term, you need to own the land. This is one of the things we handle through Denkstatt: if someone wants to realise a project which is linked to a property, then the first task is to sort out the ownership structure, be it by buying the property or negotiating a leasehold or building rights agreement to secure the property for the project.

JK What do architectural publications do wrong when they mainly describe new buildings and give too little space to building alterations? Do we journalists share responsibility?

EH I think the status of the architect in society is like that of an artist. If you're in company and tell people you're an architect, you get 'ah's' and 'oh's' in response. Architects trained at the ETH or EPFL must be able to design, not build. I guess that's the difference: I call myself an architect, but if I am seen as an artist who creates something new, then that's not correct.

BB What is important to us is, first, the functional aspect, then the economic one. It upsets me when things are being built which are non-functional or unaffordable. Then 'form follows function' as per Louis Sullivan. When functional and good-quality construction materials are used, then it usually is beautiful in itself.

EH We are very surprised to win an architecture award and interpret it as a sign of appreciation for our work which is based on a broader and more profound understanding of the term 'architecture' than object-focused architecture.

BB And it makes us especially happy that our way of working and building, or non-building, is also being recognised as architecture.

1954	Born in Zurich	2019	Member of the board of Stiftung Schule und Beruf in Basel
1964–1973	Gymnasium am Kohlenberg, Basel, matriculation standard type B (Latin, English)		Co-founder and member of the administrative board of the H53 GmbH to convert Halle 53 on the Sulzer site in Winterthur
1973–1979	Studies architecture at the ETH Zurich		
1979–1980	Establishes her own architecture office in Basel with Frank Schneeberger as a partner		
1980–1983	Site Engineer for the HEKS well construction project in South Sudan		
1983–1985	Establishes her own architecture office in Basel		
1986–1991	Project manager of the Swiss Maintenance Project at the University of Dar es Salaam, Tanzania on behalf of DEZA	Eric Honegger	
1991–1995	Co-founder of the Werkstatt für Architektur with Klara Kläusler as a partner	1966	Born in Zurich Raised in Rwanda, Peru and Switzerland
1991–1993	MBA studies at Henley – The Management College	1982–1987	Gymnasium Neufeld, Bern, cantonal matriculation standard
Since 1992	Ferrywoman on the Ueli ferry and, from 1997 on, on the Münster ferry in Basel	1987–1993	Studies architecture at the EPF Lausanne
1996	Founding member and president of the non-profit association Bauteilbörse Basel; founding member and president of the association Bauteilnetz Schweiz	1993–1995	Architect, Atelier d'Architecture Bernard Pahud, Morges
	Founding member and member of the board of the Turnerstrasse Cooperative	1995–1996	Site planner, placed at the disposal of UNHCR by the Swiss Corps for Humanitarian Aid (SKH), Karagwe, Tanzania
	Founding member and co-owner of Denkstatt Sàrl with Max Honegger	1996–1998	Coordinator of building programmes / architect, SKH, Kigali, Rwanda
1997–1998	Various buildings and renovations in and around Alcobaça, Portugal	1999	Site planner, SKH, Skopje, Macedonia (two-week mission to plan a refugee camp for 12,000 people)
1999	Appointed trustee of the Oekojob Foundation in Gelterkinden	2004–2014	Member of the Real Estate Investment Committee of the Stiftung Abendrot Pension Fund
	Co-founder of the association Dornacherstrasse Day Centre	2016	Chairman of the Board of Edith Maryon AG and Equimo AG
2002	Appointed trustee of the Paul Schatz Foundation in Basel	2019	Chairman of the Board of Vegilife AG
2003	Co-founder and member of the administrative board of Kraft AG, Hotel & Restaurant, in Basel	2019	Member of the advisory board of Stiftung Schule und Beruf in Basel
	Co-founder and member of the administrative board of the company cup concept AG aiming to introduce reusable cups in North-Western Switzerland		
2003–2004	Postgraduate studies in energy, FHBB Muttenz		
2006	Founding member and member of the board of the association Hamam in Basel		
2008	Energy coach of the City of Basel		
	Co-founder and president of the association Stellwerk, St. Johann railway station, Basel		
2009	Member of the administrative board of Ackermannshof AG, Basel		
2010	Co-founder and member of the board of the association Textilpiazza to save and sort out the HANRO Collection in Liestal		
2012	Member of the advisory board of the Edith Maryon Foundation		
2016	President of the board of the Pinú'u Foundation, Vale Bacias, Odemira, Portugal		
	Co-founder and member of the administrative board of the wohnen und mehr cooperative, Basel		
2017	Co-founder of Klara13 AG to operate an indoor market with food stalls and a bar in Kleinbasel		
	Appointed to the Basel Cityscape Committee		

1998	Co-founders and board members of Baubüro Mitte GmbH to convert headquarters of the former Volksbank in Basel into a cultural centre	2014	Founding of Vegilife AG for the import of vegetarian delicacies
2000	Founding of Kantensprung AG: lessee of the Gundeldinger Feld to convert a soon-to-be-vacated industrial site of 12,700 m ² with participation of district residents; development and organisation of the institutional format according to the principle of the 2000-watt society	2015	Founding of the Kantensprung Foundation to promote urban transformations
2004	Founding of Kantensprung Verwaltungen GmbH to convert and maintain the Walzwerk site in Münchenstein	2016	Conversion of the former KINDL brewery site in Berlin-Neukölln on behalf of the Edith Maryon Foundation
2006	Founding of the Association Beletage – Wohnen in der zweiten Lebenshälfte	2017	Conversion of the former Ziegelhof brewery in Liestal on behalf of coOpera
2009	Baubüro in situ GmbH is converted into Baubüro in situ AG		Development of the Werkstatt site in Zurich-Altstetten on behalf of the Swiss Federal Railways (SBB) with Kees Christiaanse
	Project management of the Sulzer site Lagerplatz Winterthur on behalf of Stiftung Abendrot	2018	Founding of Predigerhof AG for the acquisition and reconstruction of Landgasthof Predigerhof, a country inn with small animal husbandry, Reinach
	Founding of Hanroareal GmbH, Liestal, to convert and maintain the HANRO site in Liestal on behalf of coOpera		Interim use of the coop distribution centre site in Pratteln on behalf of Logis Suisse
	Founding of Dampfbad AG Basel		Interim use of the Klybeck site in Basel on behalf of BASF
	Construction of the steam bath at the St. Johann railway station in Basel		On their own, they would never have been able to span such a wide area of activity and therefore would like to thank the following individuals: Pascal Anghern, Tina Ekener, Esthi Grass, Jasmin Hüni, Kerstin Müller, Edith Nafzger, Paul Rössler, Oliver Seidel of Baubüro in situ AG; Ivo Balmer and Tabea Michaelis of Denkstatt Sàrl; Pascal Biedermann and Pan Stoll of Unterdesen GmbH; Pascal Biedermann, Thierry Bosshard, Matthias Scheurer, Irene Wigger von Kantensprung (Gundeldinger Feld); Alex Dill, Barbara Dill, Gregor Dill, Patrik Honauer, Valentin Ismail, Christoph Schön of Markthallen AG; Lorenz Meier, Peter Schmid of cup systems AG; Olivier Wyss of Vereins Stellwerk; Marcel Bourquin of Vegilife AG.
	Founding of the cooperative die Zusammenarbeiter eG., Berlin		
2012	NRS team Zurich is merged with Baubüro in situ AG		
2013	Founding of the association Unterdesen for the organisation of interim uses		
	Founding of Markthallen AG Basel		
	Conversion of Markthalle Basel into an urban marketplace		
		Jenny Keller	
		1980	Born in Basel
		1991–1999	Humanistisches Gymnasium Basel, matriculation standard type A (Greek, Latin)
		2000–2007	Studies architecture at the Zurich Federal Institutes of Technology (ETH)
		2008–2011	Studies art education with a specialisation in 'publishing and communicating' at the Zurich University of the Arts (ZHdK)
		2011–2013	Editor with <i>Umbauen + Renovieren</i>
		2011–2018	Editor-in-chief of the online magazine <i>Swiss-Architects.com</i>
		2019–2007–	Editor with <i>werk, bauen + wohnen</i>
			Independent architectural and cultural journalist contributing to various publications and book projects. Communicating architecture by arguing that 'architecture concerns us all'

Koyo Kouoh



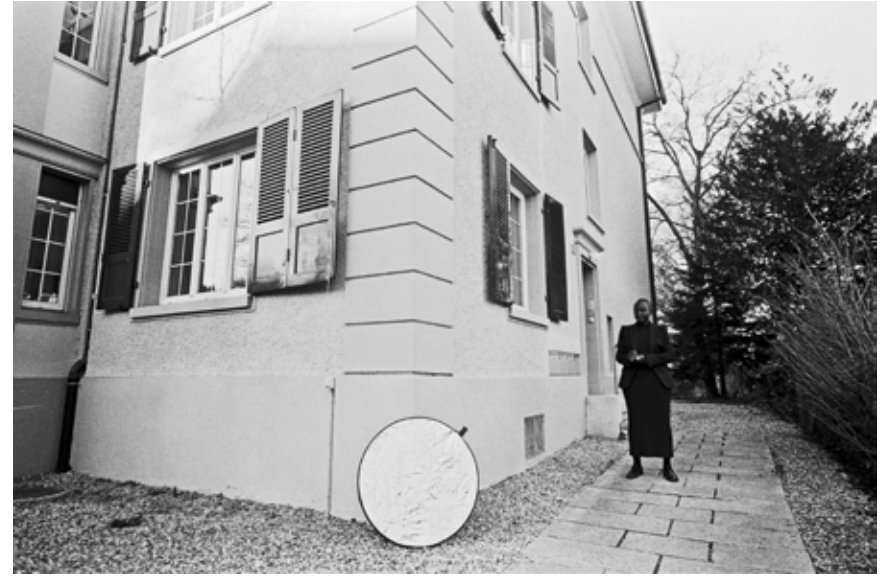


















«Schön ist,
was berührt,
was bewegt,
was verändert.»

Sonja Zekri
im Gespräch mit
Koyo Kouoh

Als Koyo Kouoh im vergangenen Jahr zur Chefin des grössten afrikanischen Museums für zeitgenössische Kunst ernannt wurde, des Museum of Contemporary Art Africa in Kapstadt, war das auf den ersten Blick ein grosser Schritt für sie, andererseits aber fast zwingend. Koyo Kouoh ist eine der einflussreichsten, originellsten und hellstichtigsten Kunstproduzentinnen weltweit. Ihr Kunstzentrum im senegalesischen Dakar, die RAW Material Company, hat – so klein es ist – die Präsentation und die Möglichkeiten zur Erforschung und Präsentation afrikanischer Kunst auf dem Kontinent und darüber hinaus ganz neu definiert. Dass bei RAW ausschliesslich Frauen arbeiten, dass die Gründerin die Tagesarbeit inzwischen weitgehend in andere Hände gelegt hat, ist Teil ihres Konzeptes, das lautet: Vernetzung, Kollaboration, Förderung vieler für gemeinsame Ziele. Dieses Interview ist das Ergebnis eines langen Skype-Gesprächs zwischen München und Kapstadt im Februar 2020. Es wurde fast nicht bearbeitet. Koyo Kouoh redet druckreif, ob auf Deutsch – wie in diesem Gespräch –, auf Englisch, Französisch, Schweizerdeutsch, Wolof oder in einer der vielen anderen Sprachen, die sie spricht.

Sonja Zekri

Wir haben uns vor zwei Jahren im Senegal getroffen, in der RAW Material Company, dem unabhängigen Kunstzentrum, das du selbst gegründet hast. Wie ist es seitdem der afrikanischen Kunst ergangen?

Koyo Kouoh

Es geht ihr immer besser, weil wir endlich eigene Kuratorinnen haben, gute Organisatoren und Kunstschaffende. Und vor allem, weil die Lesart von afrikanischer Kunst besser geworden ist. Früher wurde Kunst aus Afrika allein durch anthropologische oder ethnologische Paradigmen betrachtet. Jetzt wird sie endlich durch ein kunsthistorisches Paradigma gelesen. Das ist ein sehr wichtiger Wandel.

SZ Du sagst oft, dass du Kunst für genauso bedeutend hältst wie Infrastruktur, also Krankenhäuser, Strassen, Bildung. Sie sei lebenswichtig. Wie meinst du das?

KK Man sollte immer den Ansatz haben, ganzheitlich zu denken, zu leben und zu handeln. Wenn man diesen Ansatz verfolgt, ist es gar nicht mehr so relevant, ob man darin erfolgreich ist oder nicht. Ich gehe davon aus, dass die Geisteswissenschaften, worin ich Kunst ganz klar platziere, wesentlich sind für die Vorstellungskraft, die Selbstbetrachtung und die Selbstwahrnehmung für die Wiedererkennung von sich selbst in den Erzählungen – ganz gleich, ob in einem Film, einem Buch, einer Ausstellung oder in einem Artikel. Das ist so wahnsinnig wichtig, weil wir uns durch die Geisteswissenschaften stärken, nähren, entwickeln, aufbauen, kritisieren, die Welt wahrnehmen. Ausserdem bin ich überhaupt keine Anhängerin von Entweder-oder. Ich bin eine Anhängerin von Und-und-und.

SZ Ganz schön gierig!

KK (*lacht*) Sagen wir: zumindest von Sowohl-als-auch.

SZ Dieser Ansatz ist schon in Europa nicht unumstritten. Wie kommt er in Afrika an, wenn du Menschen ausserhalb des Kunstumfelds sagst: Ihr braucht Kunst so sehr wie ein Krankenhaus?

KK Ich muss es ihnen gar nicht sagen. Sie leben damit. Das ist ja das Interessante, dass die Menschen gerade in Regionen, die scheinbar weit weg von sogenannter Kunst sind wie sie im westlichen Sinn verstanden ist, ständig etwas kreieren. Sie betten es in ihren Alltag ein. Die Grenze zwischen Kunsthandwerk und Kunst ist in vielen Gesellschaften auf dem Kontinent sehr schmal. Und selbst in Europa kam die Kunst, so wie sie heute verstanden wird, aus dem Kunsthandwerk. Geisteswissenschaften und Kreativität sind ein integraler Bestandteil des Alltags vieler Afrikanerinnen und Afrikaner. Sieh dir den Tanz an oder die Musik. Ich mache keinen grossen Unterschied mehr bei diesen verschiedenen Arten von kreativem Schaffen. Ich bin zwar tief engagiert in der bildenden Kunst, denke aber ganzheitlich. Die Leute haben natürlich existentielle Bedürfnisse wie Bildung, medizinische Versorgung und so weiter. Aber wenn Kunst gegen Schulen ausgespielt wird, dann kommt es mir so vor, als habe vor allem die öffentliche Hand ein Interesse daran, Hierarchien aufzubauen. Ein Staat oder eine Regierung ist etwas Ganzheitliches, sie müssen alles gleichzeitig leisten. Diese Gleichzeitigkeit halte ich für wichtig, denn durch diese Gleichzeitigkeit entsteht Wandel. Und wenn man sie nicht fördert, entsteht ein Ungleichgewicht.

SZ Der Staat muss also vom Anspruch her – in der Realität klappt es ja weder in Afrika noch in Europa – gleichzeitig Bildungsmöglichkeiten für alle schaffen, Strassen bauen, Krankenhäuser zur Verfügung stellen und Zugang zur Kunst gewährleisten?

KK Genau. Im Gespräch über Afrika war oft die Rede von Unterentwicklung, von Hilfe, die Afrika brauche, und es wurde mit rassistischen Ansätzen argumentiert. Mit all dem wurden ein Kanon, eine Sprache und ein Handeln erzeugt, die sehr degradierend waren. Und unsere Regierungen haben das übernommen. Das ist äusserst schädlich. Man denkt, ein Spital ist wichtiger als eine Kunstschule. Doch damit stellt man Hierarchien her, die keine Berechtigung haben, und erstellt Gegensätze, die keine sind. Es heisst, es sei besser, irgendwo einen Brunnen zu bauen, als eine Ausstellung zu fördern. Für mich ist das falsch. Es geht nicht darum, ob der Brunnen oder die Ausstellung wichtiger ist. Es geht darum, dass man holistisch denkt, und dann ist der Brunnen genauso wichtig wie die Ausstellung.

SZ Hat die Kunst in Afrika daraus ein grösseres Selbstvertrauen entwickelt? Bei jüngeren Künstlerinnen und Künstlern spürt man eine stärkere Abgrenzung von Europa.

KK Ich habe in meiner Arbeit immer viel Gewicht auf *Institution Building* gelegt. Also den Aufbau von Strukturen, die ermöglichen, dass wir uns mit uns selber auseinandersetzen und gleichzeitig mit der Welt im Gespräch sind. Und in den letzten 25 Jahren hat sich wirklich sehr viel verändert in der Landschaft von Kunstschaffenden in Afrika. Wir haben mit der RAW Material Company vor acht Jahren, im Jahr 2012, das erste grosse Symposium über dieses Thema veranstaltet. Ich habe ein Buch dazu herausgegeben. Es ging darum, wie man in einer Gesellschaft, einer Stadt, einem Land, die Gesellschaftskritik verortet und welche Wirkung die Kunst darin hat. All diese kleinen Institutionen – RAW Material, Doual'Art und andere – haben etwas bewirkt, was vorher nicht da war, nämlich Orte zu schaffen, wo Kunst produziert, diskutiert und präsentiert wird, wie es bis dahin so nicht möglich war. Früher musstest du als Künstlerin oder Künstler auf dem Kontinent hoffen, dass dich die Franzosen, Deutsche, Spanier oder andere einladen – und dich dann womöglich schlecht behandeln, indem sie dich in Kontexte setzen, die reduzierend und exotisierend sind. Jetzt sind Afrikaner und vor allem Afrikanerinnen genau im Bilde, wie das System funktioniert, sie bringen progressive Ideen auf den Tisch und verwirklichen sie auch. Ich bin nicht die Einzige. Was mich vor allem sehr freut, ist, dass die Szene eigene Systeme und Abläufe entwickelt, die endogam ausgerichtet sind. Wir wollen uns selber sehen und zelebrieren.

SZ Kunst und Politik sind ein grosses Thema in der zeitgenössischen Kunst, zumal in Afrika. Du sagst, dass du kein Interesse daran hast, wenn eine Künstlerin oder ein Künstler politische Themen nur «illustriert».

KK Das stimmt. Mich interessieren deshalb zum Beispiel *Social Practises* nur dann, wenn aus der Materie auch wirklich Kunst wird.

SZ Du meinst die Kunstform, die auf Künstler wie Rick Lowe in Houston oder Theaster Gates in Chicago zurückgeht, die die Umwandlung von verlassenen Häusern in Kulturzentren, also letztlich Stadtentwicklung, als Kunst betrachteten.

KK Rick und Theaster haben zurzeit die besten Praxen in diesem Bereich, und gelten deshalb als gute Beispiele. *Social Practises* können sehr gut sein, aber auch sehr schlecht. Eine Ausgabe von *Newsweek* unter Glas zu legen, ist für mich noch keine Kunst. Mich interessieren Künstlerinnen und Künstler, denen es gelingt, in ihrer Arbeit eine visuelle und politische Spannung und Dimension zu schaffen. Issa Samb aus dem Senegal war für mich ein solcher Künstler, der Gründer der Gruppe *Laboratoire Agit'Art*. Er war ein Totalkünstler, im eigentlichen afrikanischen Sinn, demzufolge man nicht nur Maler war, sondern Maler, Sänger, Tänzer, Musiker, Dichter alles gleichzeitig. Issa hat das gelebt, sein ganzes Leben lang ging es ihm nur um Politik, um Freiheit, internationale Solidarität. Die vietnamesische Revolution war genauso wichtig wie die bolivianische oder die kongolesische. Er konnte Ereignisse in

Spannungsfeldern zusammenbringen, die politisch und historisch Sinn ergeben. Und die Arbeit lag oder liegt nicht darin, das zu repräsentieren, zu bebildern. Die künstlerische Arbeit ist die Haltung dazu und welche Werke man aus einer solchen Haltung hervorbringt. Ein jüngeres Beispiel ist Tracey Rose. Tracey ist eine radikal unkonventionelle, komplizierte Künstlerin, die sich mit ihrem Land Südafrika beschäftigt, mit ihrem Körper arbeitet, aber das Persönliche, das Nationale wird sehr schnell global. Und das Persönliche wird öffentlich.

SZ Eines ihrer Werke, das sie mit dir entwickelt hat, ist *Die Wit Man* von 2015. Dafür läuft sie in Brüssel sechs Kilometer von Wiels, dem Zentrum für zeitgenössische Kunst, zur Liebfrauenkirche zu Laeken, in der die belgischen Monarchen – unter ihnen der grausame Herrscher über die Kolonie Kongo, Leopold II. – bestattet sind. Tracey Rose ist als Clown verkleidet und ruft den ganzen Weg lang den Namen des kongolesischen Politikers Patrice Lumumba, der mithilfe des kongolesischen Geheimdienstes 1961 ermordet wurde.

KK «Die Wit Man» ist ein Wortspiel. Wenn man es afrikaans liest, ist es «Der weisse Mann», aber man kann es auch englisch lesen: «Stirb, weisser Mann». Beide, Issa Samb und Tracey Rose, sind gute Beispiele für politische Künstlerinnen und Künstler, die mich interessieren, mit denen ich gern zusammenarbeite.

SZ Was hältst du von dem Vorbehalt, dass es gar nicht nötig und auch nicht gut sei, wenn Kunstschaffende aus Afrika als afrikanische Kunstschaffende auftreten? Das grenze sie nur aus und dränge sie in eine bestimmte Gruppe.

KK Das sehe ich anders. Dass Afrikaner sich als Afrikaner aufgeben – egal, ob ein Afrikaner das sagt oder ein Nicht-Afrikaner –, das ist ein brennendes Thema. Afrika ist ein riesiges Territorium, das über Jahrhunderte fremdbestimmt wurde. Natürlich ist das nicht die einzige Temporalität. Aber nehmen wir mal die Zeit vom 15. Jahrhundert bis heute. Eine Ära wo so viele Vergewaltigungen stattgefunden haben, deren Auswirkungen wir heute ausbaden müssen. Wenn die Rede davon ist, dass eine Künstlerin oder ein Künstler darauf reduziert wird, dass er oder sie Afrikaner beziehungsweise Afrikanerin ist: Das kann ich nur verstehen, weil das Stigma des Afrikaners oder der Afrikanerin mit allen Projektionen behaftet ist, mit denen wir angeschossen wurden, also Rassismus mit seinem erstaunlichen Arsenal von Gewalt und Ausgrenzung. Afrika wurde so furchtbar verzerrt dargestellt und repräsentiert und oft haben wir zum Teil selbst gewisse falsche Vorstellungen internalisiert. Wenn eine Künstlerin oder ein Künstler aus Senegal oder Kongo diese Zuschreibung verweigert, dann möchte sie oder er nicht, dass die negativen Konnotationen, die in den Worten «afrikanisch» oder «Afrika» liegen, ihnen zugeschrieben werden. Ich habe noch nie erlebt, dass ein asiatischer oder amerikanischer oder europäischer Künstler oder eine Künstlerin gesagt hätte: «Nein, ich möchte nicht als asiatischer oder amerikanischer oder europäischer Künstler angesehen werden.»

SZ In Didier Eribons *Rückkehr nach Reims* heisst es sinngemäss: Ein Reicher ist sich nie der Tatsache bewusst, dass er reich ist, aber ein Armer weiss immer, dass er arm ist. Danach denkt auch ein Weissler nicht darüber nach, dass er weiss ist, aber ein Schwarzer vergisst nie, dass er schwarz ist. Wenn also gefordert wird, dass die Afrikaner sich nicht mehr als Afrikaner repräsentieren sollen, dann drückt das die Leugnung eines Machtverhältnisses aus. Würdest du unterscheiden, ob diese Forderung von einem Schwarzen oder einem Weissen stammt?

KK Obwohl Geografie ein Bestandteil meiner Arbeit ist, bin ich gleichwohl überhaupt nicht an Nationalismen interessiert. Mich interessiert nicht, woher jemand kommt, sondern wie intelligent und grosszügig ein Mensch ist. Andererseits, wenn das von einem Europäer kommt, denke ich eher: Naja, die wissen es eh nicht besser. Aber wenn ein Afrikaner das sagt, ist es eine Tragödie. Weil sie diese Machtverhältnisse nicht verstanden haben. Weil sie in die Falle getappt sind. Die Falle besteht darin, dass es heisst, man müsse nicht zwischen Afrikanerinnen und Afrikanern und etwa Europäerinnen und Europäern unterscheiden, denn es geht ja nur um die Qualität der Arbeit. Hahaha. Aber mehrere Jahrzehnte, die ganze Moderne hindurch, wurde Afrika die Fähigkeit zu moderner Kunst überhaupt nicht zugestanden. Es brauchte Okwui Enwezor, bis die ersten Künstler aus Afrika 2002 auf der documenta gleichgestellt wurden und nicht nur als *Token* ausstellen durften. Diesen Hinweis auf die Qualität, die einzig zählt, finde ich deshalb immer ein wenig hinterlistig und hypokritisch.

SZ Du redest umgekehrt immer davon, dass du Afrikanerin bist. Du hast – frei nach Thomas Mann – gesagt: Wo ich bin, ist Afrika.

KK Mit dem ganzen Kontinent im Rücken fühle ich mich stärker, als wenn ich spezifisch von Senegal oder Kamerun rede. Diese Stärke ist einschüchternd, gar beängstigend. Stell dir mal vor, es gäbe ein geeinigtes starkes effizientes Afrika. Wir könnten die Welt auf die Knie bringen! Wenn man die Kunst anschaut, die Stärke und die Dynamik, die aus der Kunst in Afrika kommen, das ist enorm. Und wir haben nicht mal funktionierende Strukturen und sind immer noch da und präsentieren uns mit Würde und Intelligenz. Und jetzt denke dir das mal mit ein nur bisschen mehr Strukturen und nur ein bisschen mehr Möglichkeiten. Wir wären unschlagbar.

SZ Du kuratierst Kunst, die soziale, politische Dimensionen hat, rein dekorative oder unterhaltende Kunst interessiert dich nicht. In der zeitgenössischen Kunst gilt die Erwähnung von oder Forderung nach ästhetischem Genuss sowieso nicht als fein. Trotzdem, kühn gefragt: Was ist dein Konzept von Schönheit?

KK Schönheit an sich ist grotesk. Bei Schönheit geht es für mich nicht um Ästhetik oder Aussehen. Was schön aussieht, mag ich eigentlich überhaupt nicht. Schrägheit finde ich interessanter.

Nonkonformismus, Groteske, Frechheit sind wichtig und schön.
Schön ist, was berührt, was bewegt, was verändert.

SZ Du hast mal gesagt, du wärst auch gern Hebamme geworden.
Du arbeitest mit Künstlerinnen und Künstlern Jahre, auch
Jahrzehnte zusammen. Wie eng ist diese Zusammenarbeit?
Und worin liegt dein Anteil?

KK Ich habe oft Mühe mit bestehenden Arbeiten, die man kennt
und in Ausstellungen integrieren muss. Ich habe viele neue
Arbeiten mitgedacht und mitproduziert, darin sehe ich meine
Stärke. Ich habe viele Künstlerinnen und Künstler auf Ideen
gebracht, Wege oder Möglichkeiten geschaffen, damit sie
etwas Neues schaffen konnten. Das kann man sehr wohl als
Geburtshilfe ansehen.

SZ Ein Beispiel.

KK Oh, es gibt viele. Nehmen wir *Die Wit Man* (2015) von Tracey Rose.
Ich hatte eine Ausstellung im Wiels in Brüssel und wir sassen
viele Wochen lang in den Nächten zusammen und haben überlegt,
was Tracey wohl in Brüssel machen könnte. Da kamen Ideen
auf wie: Warum pinkelst du nicht auf das Grab von Leopold? Sie
wollte etwas mit Leopolds Grab machen, weil wir von diesen
bösen kolonialen Geistern auch in postkolonialen Zeiten immer
noch heimgesucht werden. Nach langen Überlegungen entstand
schliesslich das Ritual *Die Wit Man*. Als Kuratorin sehe ich mich
als Ermöglicherin. Ich bereite den Kontext vor, ich lade dich ein,
nähre dich mit Wissen, Informationen, Material, Leuten, und daraus
entsteht etwas. Ein anderes Beispiel ist Kader Attia: Er hat die
grosse Installation *The Repair from Occident to Extra-Occidental
Cultures* (2012) für die documenta 13 von Carolyn Christov-Bakargiev
gemacht, aber die erste Version davon habe ich gezeigt. Er stand
ganz am Anfang dieser Entwicklung, es ging um die Frage, wie
man *Reappropriation*, Objekt-Archive, Kolonisation, Machtgefälle
und Ethnografie neu denken kann. Die erste Iteration dieser – heute
sehr umfangreichen – Installation kam aus einer wissenschaftli-
chen Recherche, die Kader beim Smithsonian als *Artist in Residence*
durchgeführt hat. Während dieser Zeit waren wir in ständigem
Kontakt und haben viele Texte und Bilder ausgetauscht. Damals
kuratierte ich gerade «GEO-graphics, a map of African Art past
and present» (2010) am Palais des Beaux-Arts in Brüssel und hatte
Kader zu dieser Ausstellung eingeladen. Wir wussten beide, dass
diese neue Recherche der Anfang einer langen Auseinandersetzung
mit der ethnografischen Materie war. Welche Form und Präsentati-
on seine künstlerische Arbeit annehmen würde, war damals noch
nicht klar. Das war 2008. Die erste Präsentation, die er von seinem
Fundus machte, war eine einfache, aber sehr eindrucksvolle Doppel-
Diaschau. Wenn ich den Bogen von dieser Diaschau bis zur raum-
füllenden Installation schlage, die auf der D13 gezeigt wurde, bin
ich sehr stolz auf unsere Auseinandersetzung mit diesem Thema
über all die Jahre.

SZ Vor zwei Jahren warst du auf der Liste der «Power 100» der
Zeitschrift *Art Review* auf Platz 72, jetzt bist du auf Platz 58
hinauf gerutscht. Woran misst du deinen Erfolg?

KK Jedenfalls nicht an solchen Eitelkeitslisten. Das bin nicht ich. Um
den Erfolg als Kuratorin zu messen, muss man begreifen, dass sich
Kuratieren nicht nur auf das Ausstellungsmachen beschränkt. Eine
Publikation ist für mich genauso kuratorische Arbeit wie auch das
Programm und die Bildungsarbeit der RAW Material Company in
Dakar. Ich kann sagen, was ich als Erfolg betrachte: Wenn Projekte,
die du initiiert und durchgeführt hast, Leute berühren, so sehr,
dass es etwas in ihrem Leben oder ihrem Schaffen oder ihrem
Verständnis der Welt verändert. Das kann in ganz seltenen Fällen
sofort sein, aber meistens geschieht es langfristig.

SZ Kannst du auch da ein Beispiel nennen?

KK Eines der ersten Projekte, die ich im Rahmen der RAW Material
Company in Dakar gemacht habe, war ganz klein. Es hiess *An Ideal
Library* und war ein kleines grünes Buch, das ich herausgegeben
habe. Zur Eröffnung von RAW Material hatte ich Künstlerinnen,
Akademiker, Kuratorinnen, Schriftsteller gefragt: Welche Bücher,
Filme oder andere Werke sollten ihrer Ansicht nach unbedingt
in unserer Bibliothek sein? Nenne fünf davon mit einer kurzen
Begründung. Wir hatten keine grosse Auflage, nur 200 Stück, es
war alles *artisanal, in-house* produziert. Aber Leute, die dieses
kleine Buch erworben oder sonstwie bekommen haben, sagen mir
bis heute, wie wichtig es war. Es war keine grosse Ausstellung,
kein grosses Projekt, aber das war ein Erfolg. Oder wenn ich jetzt
von jungen Kunstschaaffenden höre, die zwei Monate an der RAW
Académie waren und die berichten, wie sehr der Aufenthalt bei uns
ihren intellektuellen Horizont erweitert hat. Das ist für mich Erfolg.
Dadurch, dass es nicht so viele von uns gibt, sondern die Arbeit in
den letzten 15, 20 Jahren sichtbar wird, stehe ich ständig unter
dem Druck, dass es noch so viel zu tun gibt.

SZ Von dir stammt die Aussage: «Es gibt eine lange Tradition, Bilder
in Ausstellungen zu zeigen. Wir aber wollen vorstossen zu den
Recherchen, Reflexionen, Analysen, Debatten.» Der diskursive
Kontext spielt bei dir eine grosse Rolle. Wie ist das ideale
Verhältnis zwischen Werk und Diskurs?

KK Diskurs ist für mich nicht immer nur Theorie oder grossspurige
analytische Interpretationen, das auch. Aber manchmal auch
praktischer Austausch. Mir ist es wichtig, wie der Künstler oder die
Künstlerin oder die Gruppe zu dem Werk gekommen ist. Ich liebe
Museen und Kunst über alles, aber ich bin immer ein bisschen
frustriert, weil im Museum der Prozess zum Kunstwerk nicht sicht-
bar ist. Diese Frustration möchte ich nicht weiter erdulden, deshalb
habe ich im MOCAA einem Künstler, Kemang Wa Leulere, eine
Projekt-Galerie als Studio gegeben. Auf diese Weise haben wir den
Schaffensprozess ins Museum gebracht. Das ist sehr experimentell.

Es ist logistisch schwierig für uns, es ist schwierig für ihn. Aber wir wollen aus diesen Schwierigkeiten lernen. Es ist ein Projekt von sechs Monaten, wir werden diese Zeit miteinander verbringen und schauen, ob es Sinn macht. Natürlich auch mit dem Publikum, das ist der dritte Partner.

SZ Die Debatte über die Restitution geraubter Objekte aus Afrika in europäischen Sammlungen dauert an. Aber die Rückgabe im grossen Stil ist bislang ausgeblieben. Wie verhält sich die zeitgenössische Kunst in Afrika zu dieser Lücke, zu der Abwesenheit von Hunderttausenden Objekten aus früheren Jahrhunderten?

KK Als Kuratorin fühle ich mich amputiert. Es ist wie ein Glied von mir, das mir genommen wurde, wozu ich keinen Zugang habe und keine Beziehung entwickeln konnte. Ich denke, andere Kunstschaffende fühlen ähnlich. Ich denke auch, dass Künstlerinnen und Künstler sich dessen bewusst sind, dass sie wegen dieser Amputation keine Kontinuität von Kunstschaffen aufbauen konnten. Die Arbeit von Kader Attia zeigt, dass dieser Mangel sich nicht heilen lässt. Selbst eine Rückschaffung könnte das nicht, es müsste eine Neuschaffung sei. Der Begriff der Reparation ist da schon falsch. Historisches Unrecht lässt sich nicht reparieren. Aber Mangel kann produktiv werden, ist es auch oft in der Kunst.

SZ Seit Mai 2019 bist du Geschäftsführerin und Chefkuratorin des neuen Museum for Contemporary Art Africa in Kapstadt. Das Zeitz MOCAA trägt den Namen von Jochen Zeitz, Ex-Vorstandschef von Puma, der seine Sammlung afrikanischer Kunst dem Museum schenkte. Bis du kamst, war das Zeitz MOCAA, vorsichtig ausgedrückt, umstritten.

KK Ich weiss. Zunächst: Es heisst oft, ein weisser Europäer hat einem Museum in Afrika seine Sammlung geschenkt. Aber so ist es überhaupt nicht. Jochen Zeitz ist ein intelligenter, visionärer Geschäftsmann, der sehr schnell erkannt hat, dass Kunst aus Afrika in den nächsten Jahren (wieder) wichtig wird, daraufhin ist er aktiv geworden. Und er hatte das Glück, dass er in Afrika Partner gefunden hat, die ihm eine Plattform, ja, fast geschenkt haben. Es ist also umgekehrt. Afrika hat ihn bereichert und ermöglicht es ihm, sich mit seiner Sammlung zu profilieren. Das Museum wurde von der Immobiliengesellschaft V&A Waterfront gebaut; nicht von Jochen Zeitz, das muss klargestellt werden. Und diese Immobiliengesellschaft wiederum ist von der südafrikanischen Rentenkasse finanziert. So gesehen ist das Museum im weitesten Sinn ein öffentliches Projekt. Es ist nicht das erste Mal, dass Europäer in Afrika zu Prestige, Ruhm und Reichtum gelangen, es aber so darlegen als kämen sie, um Afrika zu «helfen». Dieses System dauert (leider) schon mindestens 500 Jahre an.

SZ Das Museum wurde in bester Lage errichtet, an der Victoria & Albert Waterfront in Kapstadt.

KK Ja, das Zeitz MOCAA wird privat betrieben, ist aber an sich ein öffentliches Projekt. Der Bau wurde von dem Immobilienkonsortium Victoria & Albert Waterfront finanziert, das sind zur Hälfte die Pensionsgelder von Südafrika auf dem Kapitalmarkt. Alle diese Umstände werden in der Legende des Museums oft nicht klar gesagt. Jochen Zeitz hätte nirgends, weder in Europa noch in Amerika, eine Institution gefunden, die ihm eine solches Geschenk gegeben hätte, wie es das V&A Waterfront getan hat. Für mich ist es ein weiteres Beispiel für Afrika als Eldorado für Europäerinnen und Europäer. Ausserdem ist die Sammlung – noch nicht – geschenkt, sondern nur auf Lebenszeit geliehen. Während dieser Leihgabe gewinnt sie an Wert. Ob aus der Leihgabe eine Schenkung wird, steht zur Diskussion.

SZ Es ist eines der grössten Museen für zeitgenössische Kunst auf dem Kontinent. Was willst du auf diesem Platz erreichen?

KK Von der Grösse und der Ambition her ist das Museum eine der wichtigsten Museumsinitiativen auf dem Kontinent der letzten Jahre. Es ist das Ergebnis dessen, was all diese kleinen Kunstzentren in den letzten 20, 25 Jahren erreicht haben. Und es ist das Ergebnis des Drucks von Künstlerinnen und Künstlern in Afrika, endlich ein solches Museum zu schaffen. Meschac Gaba hat schon Ende der neunziger Jahre eine monumentale Installation gemacht, die *Museum of Contemporary African Art* (1997–2002) heisst. Es war ein Hilfeschrei, der sagte: Baut uns ein Museum! Im September werde ich diese Arbeit zeigen. Mit diesem Museum haben wir ein Instrument für Dialog, Recherche, Austausch. Wir haben damit auch die Möglichkeit das Format Museum neu zu interpretieren. Ich wünsche mir einen offenen zugänglichen Ort des Zusammenkommens von Geist, Materie, Politik, Geschichte und Zukunft.

SZ Dein Vorgänger Mark Coetzee war der Kunstberater für Jochen Zeitz und wurde dann Direktor des Zeitz MOCAA, wo Coetzee Zeitz' Sammlung ausstellte.

KK Zeitz und Coetzee hatten eine sehr beschränkte Vorstellung für dieses Museum, kein Programm. Sie dachten, Kapstadt ist ohnehin ein Touristenzentrum, da werden die Besucher schon kommen. Sie hatten nicht mal ein Ausstellungsprogramm. Mark Coetzee wollte das Museum in erster Linie als eine Art Schaukasten für die Sammlung von Jochen Zeitz nutzen, der ab und zu auch andere Sammlungen zeigen würde.

SZ Dennoch: Die Sammlung stammt von einem weissen Sammler, der Direktor war ein Weisser. Der Architekt, Thomas Heatherwick aus London, war auch ein Weisser. Und als das alles nicht funktioniert, holen sie dich – eine schwarze Kuratorin, den konzeptionellen, biografischen und physischen Gegenentwurf. Ist dir irgendwann der Gedanke gekommen, dass sie dich als Feigenblatt wollen, damit das Museum wieder glaubwürdig wird?

KK Man hatte mich schon vor zwei Jahren gefragt da mitzuwirken, aber solange Mark Coetzee da war, wollte ich nichts damit zu tun haben. Als alles den Bach runterging, ging es mir darum, dass wir dieses Museum nicht fallen lassen konnten. Es ist eine unglaubliche Gelegenheit, auf die alle die letzten zwanzig Jahre gehofft haben. Heute, wo es so viele intelligente, professionelle Kuratorinnen und Künstler in Afrika gibt, können wir dieses Haus nicht in den Händen von Unprofessionellen lassen. Feigenblatt? Wer mich kennt, weiss sehr wohl, dass ich dem Profil des Feigenblattes nicht entspreche. Ich mache nur das, woran ich glaube und ohne meine Einwilligung kann man mich nicht instrumentalisieren. Es war jedoch wichtig und nötig, dass mich viele Freunde gedrängt haben. Selbst Okwui Enwezor auf seinem Krankenbett sagte: «Nimm es an, geh hin und dreh das Schiff um!» Wir haben endlich etwas, womit wir unsere künstlerischen Geschichten selber erzählen können, womit wir arbeiten können, sagten sie. Es ging wieder mal darum, Institutionen aufzubauen, Paradigmen zu wechseln, Verantwortung zu übernehmen.

SZ Du wirst sicher nicht nur die Sammlung von Jochen Zeitz zeigen. Was sind deine Pläne?

KK Die Sammlung von Jochen Zeitz beschränkt sich auf 600 Quadratmeter im vierten Stock. Sie wird in Zukunft einmal jährlich wechseln, einmal jährlich kuratieren wir eine neue Ausstellung daraus. Das Museum besteht aus fünf Ebenen, etwa 4000 Quadratmeter. Der Rest sind Wechselausstellungen. Wir konzentrieren uns auf Einzelschauen. Wenn es um Kunst aus Afrika geht, wurden zu viele Gruppenausstellungen gemacht. Sie waren wichtig und gut, aber die eigentliche individuelle Stimme eines Künstlers, einer Künstlerin, einer Künstlergruppe kommt dadurch nicht zum Tragen. Wir wollen eine erweiterte Kunstgeschichte schreiben, die sich mit Schaffensgenealogien und deren Einflüssen auseinandersetzt. Und wir beschäftigen uns ja nicht nur mit Kunst aus Afrika, sondern auch aus der afrikanischen Diaspora in Afro-Amerika, Kuba, Brasilien, Afro-Europa und so weiter. Das finde ich wahnsinnig spannend und bereichernd.

SZ Wie seid ihr finanziell ausgestattet?

KK Wir arbeiten derzeit mit 2,3 Millionen USD, bräuchten aber 6 bis 7 Millionen USD. Dieses Budget kommt vor allem durch Eintritte, dem Restaurant und dem Shop, ein paar Sponsoringverträgen mit Unternehmen wie BMW, Gucci und AFriSAM sowie durch Events zusammen. Jochen Zeitz und V&A garantieren zu gleichen Teilen das Defizit. Alle Abteilungen zusammen beschäftigen 53 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, wir bräuchten aber etwa 90 Leute, um komfortabel arbeiten zu können. Wir sind also chronisch unterbesetzt und unterfinanziert.

SZ Verglichen mit RAW ist dies schon ein grösseres Rad.

KK Grösse ist schon lange nicht mehr wichtig, der Inhalt zählt. RAW hat 100 Quadratmeter Ausstellungsfläche, aber es zeigt einen kritischen, glaubwürdigen Inhalt, der für die Gesellschaft Sinn macht. Dieses riesige Haus in Kapstadt ist fast untergegangen, weil es keinen Inhalt hatte.

SZ Kurz zu RAW: Du wolltest dich zurückziehen. Ist das passiert?

KK Die junge Kuratorin, Marie Hélène Pereira, die ich in den letzten neun Jahren ausgebildet habe, ist die neue Leiterin. Ich sitze weiterhin im Vorstand mit dem Schriftsteller und Akademiker Felwine Sarr, dem Kurator Roger Buegel, der Galeristin Laetitia Catoir und dem Sammler und Kunstkritiker Sylvain Sankalé. Ich bin noch supervisorisch tätig, vernetze sie, begleite sie, aber nicht mehr im Alltag.

SZ Was bedeutet das Zeitz MOCAA für Südafrika? Noch sind die Besucher meist Touristen.

KK Kapstadt ist eine touristische Stadt. Das Museum liegt an einem hochtouristischen Ort, es ist normal, dass viele Touristen uns besuchen. Im Übrigen: Alle Museen der Welt leben zum grossen Teil vom Besuch der Touristen. In den ersten zwanzig Monaten lag das Museum noch in den Geburtswehen. Es braucht Zeit, um das einheimische Publikum neu zu umwerben und neu zu packen. Ich bin sehr zuversichtlich, dass wir es mit dem neuen Team und der neuen Orientierung in den nächsten zwei, drei Jahren schaffen werden, die Wahrnehmung zu verändern und somit auch ein breiteres inklusiveres Publikum anzuziehen. Das Museum ist nicht nur wichtig für Südafrika als Ort des kunstpolitischen Gesprächs, sondern auch für ganz Afrika. Der panafrikanische Ansatz ermöglicht Dialoge, die bisher auf dieser Ebene nur selten stattgefunden haben.

SZ Welche Rolle spielt das Haus für das Post-Apartheid-Südafrika?

KK Man spürt sofort die Verwundung Südafrikas. Die Rainbow-Nation ist eine schöne Marketinggeschichte. Südafrika war so lange in sich geschlossen. Und da es sich durch das dehumanisierende Programm namens Apartheid von der Aussenwelt abgesperrt hatte, denkt Südafrika sehr insularisch, auch chauvinistisch und provinziell. Man genügt sich sozusagen, man braucht niemanden. Die Kehrseite ist, dass man sehr wenig weiss über andere Länder. Die meisten Südafrikanerinnen und Südafrikaner kennen andere Afrikaner zu wenig, die hiesigen Museen zeigen sie nicht, ihre Galerien handeln kaum mit ihnen. Und es ist wichtig, dass Südafrika sich in das grosse starke Gefüge in Afrika integriert. Das Museum kann mit meinem kuratorischen Hintergrund und meiner Besessenheit, Afrika ganzheitlich anzusehen, helfen, dass sich Südafrika kulturpolitisch mehr in Afrika einfügt.

Koyo Kouoh wurde 1967 in Douala, Kamerun, geboren, kam mit ihren Eltern mit 13 Jahren in die Schweiz, ging in Wettingen zur Schule und wollte vor allem: dazugehören, Schweizerdeutsch lernen. Sie blieb 16 Jahre lang, absolvierte auf Wunsch ihrer Eltern eine kaufmännische Berufslehre im Bankwesen und später eine Ausbildung im Kulturmanagement, heiratete, bekam ein Kind, liess sich scheiden. In den neunziger Jahren zog sie nach Dakar, Senegal, wo sie die Kunstinstitution RAW Material Company gründete. Sie wirkte an den Kasseler documentas 12 und 13 sowie an der Berlinale 2019 mit. Mit Rasha Salti hat Koyo Kouoh «Saving Bruce Lee: African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy» (2017–2018) im Berliner Haus der Kulturen der Welt und am Garage Museum of Contemporary Art in Moskau erarbeitet, ausserdem kuratierte sie von 2013 bis 2017 das Bildungsprogramm von 1:54, der Messe für zeitgenössische Kunst aus Afrika in London und New York sowie «Still (the Barbarians)» die irische Biennale in Limerick 2016. Zu ihren zahlreichen Publikationen gehört *Word! Word? Word! Issa Samb and the undecipherable form* von 2013, die erste Monografie über den senegalesischen Künstler Issa Samb, und die Essaysammlung *Condition Report on Building Art Institutions in Africa. Shooting Down Babylon*, die erste Monographie der Arbeit von Tracey Rose erscheint im Juni. Für den Schweizer Pavillon auf der Biennale in Venedig 2017 gestaltete sie das Diskussionsprogramm «Ataraxia» in Zusammenarbeit mit Samuel Leuenberger. 2018 kuratierte sie für die 57. Carnegie International in Pittsburgh «Dig Where You Stand», eine Ausstellung in der Ausstellung bestehend aus den Beständen des Carnegie Museum für Moderne Kunst und Naturgeschichte sowie der Bibliothek. Sie arbeitet auf der ganzen Welt, lebt mit ihrer Familie mal in Basel, meistens in Dakar und derzeit oft in Kapstadt.

Sonja Zekri, geboren 1967 in Dortmund, ist Ressortleiterin des Feuilletons der *Süddeutschen Zeitung*. Sie hat Neuere Geschichte und Slawistik in Bochum studiert, für die SZ als Korrespondentin aus Moskau über die Länder der GUS berichtet und aus Kairo über den Arabischen Frühling. Ihr Interesse gilt der Kultur ebenso wie der Politik, und ganz besonders Themen, die beides berühren.

“Beauty is what touches, what moves, and what transforms.”

Sonja Zekri
in conversation with
Koyo Kouoh

Last year, when Koyo Kouoh was appointed director of the largest African museum for contemporary art, the Museum of Contemporary Art Africa in Cape Town, it was a big step for her at first glance, but also almost an imperative one. Koyo Kouoh is one of the most influential, original and clear-sighted art producers in the world. The RAW Material Company, her art centre in Dakar, Senegal has, however small, thoroughly redefined the presentation of African art and the possibilities of researching and presenting it on the continent and beyond. The fact that RAW is run exclusively by women and that its founder has meanwhile left day-to-day operations largely to others is part of her concept which may be described as ‘networking, collaboration, promoting many towards common goals’. This interview is the result of a long Skype conversation between Munich and Cape Town in February 2020. It is largely unedited, as Koyo Kouoh’s is a very polished style of speaking, whether it is in German—as in this conversation—or in English, French, Swiss German, Wolof or one of the many other languages she speaks.

We met two years ago in Senegal at the RAW Material Company, the independent art centre you founded. How has African art since fared?

It is doing better all the time, because we finally have curators, good organisers and artists of our own. And above all, because the way African art is interpreted has improved. In the past, art from Africa was considered exclusively from anthropological or ethnological viewpoints. Now it is finally read from an art historical point of view. That’s a major paradigmatic shift.

SZ You often state that you consider art to be just as important as infrastructure, meaning hospitals, streets, education. Indeed essential to life. What do you mean by that?

KK Your approach should always be to think, live and act holistically. If you take this approach, then it is no longer that relevant how successful you are at it. In my view, the humanities, among which art has a very clear place, are essential for the imagination, self-reflection and self-perception, for recognising oneself in narratives, be it in a film, a book, an exhibition or an article. This is so enormously important, because the humanities help us empower, nourish, develop, build up, criticise ourselves and perceive the world. Also, I am not at all a fan of ‘either-or’; I am a fan of ‘and-and-and’.

SZ Pretty greedy!

KK (*laughs*) Let’s say, of ‘as-well-as’ at least.

SZ Even in Europe, this approach is not uncontroversial. How is it received in Africa when you tell people outside of the field of art that they need art as much as a hospital?

KK I don’t even need to tell them. They live with it. That is what is so interesting,

that especially in regions seemingly far removed from 'art' in a Western sense, people constantly create things. For them it is part of everyday life. In many societies on the continent there is a very fine line between craft and art. And even in Europe, art, as understood today, developed from craft. The humanities and creativity are an integral part of everyday life for many Africans. Take dance. Take music. I don't make much of a distinction anymore between these different kinds of creativity. I may be deeply involved in the visual arts, but I think holistically. People, of course, have existential needs like education, medical care etc. But when art is pitted against schools, then I get the feeling that the public sector, in particular, has an interest in creating hierarchies. A state, a government is a holistic entity: it has to do everything simultaneously. I think this simultaneity is important, because it brings about change comes. And if you don't promote it, then the result is imbalance.

SZ So ideally—in reality we know that it works neither in Africa, nor in Europe—a state has to simultaneously create educational opportunities for all, build streets, make hospitals available and guarantee access to art?

KK Precisely. In discussions about Africa people often talked about underdevelopment, about Africa needing aid; and the arguments used were, to a certain extent, racist. All this resulted in a canon, a language and actions which were very degrading. And our governments have adopted it, which is extremely harmful. They think a hospital is more important than an art school. But that's how you create hierarchies, for which there is no justification, and false opposites. People say it is better to build a well somewhere than to support an exhibition. I think that's wrong. The issue is not whether the well or the exhibition is more important. The point is to think holistically and then the well is just as important as the exhibition.

SZ Has this helped art in Africa to develop greater self-confidence? Among younger

artists you sense a more pronounced disassociation from Europe.

KK In my work I have always set great store by institution building—that is, building structures which make it possible for us to reflect on ourselves, while at the same time being in dialogue with the world. In the past twenty-five years, much has indeed changed in the artistic landscape in Africa. Through the RAW Material Company, we organised the first major symposium on this subject in 2012, and I also published a book on it. The issue was how to define the place of social critique in a society, city, country and the role art plays in it. All those small institutions—RAW Material, Doual'Art and others—have achieved something which previously didn't exist: they created places where art is produced, discussed and presented in ways that were not possible before. In the past, artists on the continent had to hope for the French, the Germans, the Spanish or others to invite them—and then possibly treat them poorly by putting them in reductive and exoticising contexts. Now Africans—and African women in particular—know exactly how the system works; they bring progressive ideas to the table and implement them as well. I am not the only one. What I am especially happy about is that scene develops its own systems and operations tailored to local audiences. We want to see and celebrate ourselves.

SZ Art and politics are a major theme in contemporary art, especially in Africa. You say you're not interested in art which merely 'illustrates' political issues.

KK That's right. Social practices, for instance, only interest me when subject matter is truly turned into art.

SZ You mean the kind of art which traces back to artists like Rick Lowe in Houston and Theaster Gates in Chicago, who pursued the conversion of abandoned houses into cultural centres—i.e., ultimately, urban development—as art.

KK The practices of Rick and Theaster are currently the best in the field, and they may therefore be seen as good examples. Social practices can be very good, but also very bad. Placing an issue of *Newsweek* under glass doesn't amount to art for me. I am interested in artists who manage to give their work a visual and political tension and dimension. Issa Samb from Senegal, founder of the group Laboratoire Agit'Art, was such an artist for me. He was a total artist in a truly African sense, meaning that he was not just a painter, but rather painter, singer, dancer, musician, poet—all these things at once. Issa lived this. Throughout his life, politics, freedom and international solidarity were his only concern. The Vietnamese revolution was just as important as the Bolivian or Congolese ones. He could bring events together in fields of tension which made political and historical sense. And the work didn't, or doesn't, consist in representing or illustrating this. The artistic practice consists in the attitude towards it and the works produced from such a position. A more recent example is Tracey Rose. Tracey is a radically unconventional, complicated artist who reflects on her country—South Africa—using her body, yet the national and the personal quickly take on global, universal meaning and the private becomes public.

SZ One of her works, which she developed with you, is *Die Wit Man* (2015). For this piece she walks six kilometres from Wiels, the Brussels Centre of Contemporary Art, to the Church of Our Lady in Laeken where the Belgian monarchs, including Leopold II, and the cruel ruler of what became known as the Congo Free State, are buried. Tracey Rose is dressed as a clown and, throughout the walk, calls out the name of the Congolese politician Patrice Lumumba who, in 1961, was murdered with the help of the Congolese Security Services.

KK 'Die Wit Man' is a pun: if read as Afrikaans, it simply means 'The white man', but if read as English, it takes on a very different meaning. Both Issa Samb and Tracey Rose are good examples of

political artists who interest me and with whom I am happy to work.

SZ What do you think about the argument that it is neither necessary nor good for artists from Africa to appear as African artists? That they just would be marginalised and squeezed into a particular group as a result.

KK I see it differently: Africans giving up on themselves as Africans—no matter whether an African or non-African says this—is a hot topic. Africa is a huge territory which, for centuries, was controlled by others. Of course, this is not the only temporality. But take, for example, the time from the fifteenth century to the present, an era which saw so much destruction and rape whose repercussions we are still paying for today. When it is said that an artist is reduced to being African, to me that is only understandable, because the stigma of the African carries all the projections which have been thrown at us, that is, racism with its astonishing arsenal of violence and exclusion. Africa has been depicted and represented in such terribly distorted ways, and often we ourselves have, to some extent, internalised certain misconceptions. When an artist from Senegal or Congo rejects this attribution, then they don't want the negative connotations associated with the words 'African' or 'Africa' ascribed to them. I have never heard an Asian or American or European artist say, 'No, I don't want to be seen as an Asian or American artist.'

SZ As Didier Eribon writes in *Returning to Reims*, a rich man never thinks about the fact that he is rich, but a poor man always knows he is poor. Similarly, white people don't reflect on the fact that they are white, but black people never forget they're black. So, when Africans are told they ought to no longer present themselves as Africans, this reflects the denial of power relations. Would you make a distinction depending on whether a black or a white person makes that kind of statement?

KK Neither one nor the other. Even though geography is part of my work, nationalisms do not interest me in the least. I am not interested in where people come from, but rather in how intelligent and generous they are. On the other hand, if a European says it, then I think, oh well, they don't know any better; but when an African says it, it's a tragedy. Because it means they failed to grasp the power relations; because they have fallen into the trap, the trap being the notion that one doesn't need to distinguish between Africans and, say, Europeans, because it's all just a matter of the quality of the work—haha. Yet over many decades, throughout the modernist period, Africa was denied the capability to create modern art. It took Okwui Enwezor for the first artists from Africa to be treated as equal at the 2002 documenta, rather than being included as token artists. Hence, the reference to quality as the only thing that counts always seems a little disingenuous and hypocritical to me.

SZ By the same token, you always talk about being African. Paraphrasing Thomas Mann, you have said, "Where I am, there is Africa."

KK Instead of talking specifically about Senegal or Cameroon, I feel stronger having the entire continent behind me. This strength is intimidating, indeed frightening. Just image Africa being unified, strong, efficient. We could bring the world to its knees! When you look at the art, look at the power and dynamism art in Africa exudes, it's huge. We don't even have functioning structures, and yet we're still there and present ourselves with dignity and intelligence. And now imagine that with just a little bit more in terms of structures and opportunities. We would be unbeatable.

SZ You curate art which has social, political dimensions; purely decorative or entertaining art doesn't interest you. In contemporary art, it is not even considered genteel to talk about, or call for, aesthetic pleasure. Nevertheless, I'll venture to ask: what is your concept of beauty?

KK Beauty in itself is grotesque. Beauty, to me, is not about aesthetics or appearance. I don't really like things that look beautiful. I find weirdness more interesting. Nonconformism, the grotesque, cheekiness: those are important and beautiful. Beauty is what touches, what moves, and what transforms.

SZ You once said that you also would have liked to be a midwife. You work together with artists for years, even decades—how close is this collaboration? And what is your share in it?

KK I often have difficulties with existing works which you are familiar with and need to incorporate in exhibitions. I have co-conceived and co-produced many new works, which I see as my strength. I have given numerous artists ideas and created possibilities or opportunities for them to create something new. That may indeed be considered midwifery.

SZ Give me an example.

KK Oh, there are many. Take *Die Wit Man* (2015) by Tracey Rose. I had an exhibition at the Wiels in Brussels, and for a number of weeks we would sit together at night and think about what Tracey could do in Brussels. Ideas like "why don't you pee on Leopold's grave" came up. She wanted to do something with Leopold's tomb, because even in post-colonial times, the evil spirits of colonialism still haunt us. Eventually, after much deliberation, the ritual *Die Wit Man* was developed. As a curator, I see myself as an enabler. I prepare the context, invite you, provide you with knowledge, information, material, people, and this gives rise to something. Another example is Kader Attia. He did the large installation *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* (2012) for Carolyn Christov-Bakargiev's documenta 13, but I showed the first version of it. He pioneered this development which was about ways to rethink re-appropriation, object archives, colonisation, power imbalance and ethnography. The first iteration of the by now vast installation resulted from scientific research

Kader conducted as artist in residence at the Smithsonian. During this period, we were in constant contact and exchanged many texts and images. At the time I was curating 'GEO-graphics, a map of African Art past and present' (2010) at the Palais des Beaux-Arts in Brussels and I had invited Kader to participate in this exhibition. We both knew that this new research was the beginning of an extended investigation into the ethnographic material. It wasn't clear yet at the time what form and mode of presentation his artistic work would take. That was in 2008. The first presentation he did of his 'archive' was a simple but very impressive double slide show. When I draw a line from this slide show to the expansive installation which was show at documenta 13, I am very proud of our discussions on this subject over the years.

SZ Two years ago, you were ranked 72nd on *ArtReview's* 'Power 100' list, now you have moved up to no. 58. How do you measure your success?

KK Definitely not on the basis of such vanity lists. That's not me. To measure your success as a curator, you have to understand that curating is not limited simply to making exhibitions. A publication, to me, is in the same way curatorial work as the programme and educational work of the RAW Material Company in Dakar. I can tell you what I consider to be success: when projects you initiated and realised touch people to the extent that something changes in their lives, their work or their understanding of the world. In very rare cases, this may occur immediately, but most often it happens in the long term.

SZ Can you again give me an example?

KK One of the first projects I did as part of the RAW Material Company in Dakar was very small. It was called *An Ideal Library* and it was a little green book I published. For the opening of RAW Material I had asked artists, academics, curators, writers: 'Which books, films or other works do you think should absolutely be included in our library?

Name five and briefly explain why.' We didn't have a large print run, only 200 copies; it was all artisanal and produced in-house. But to this day, people who bought the book or received it in some other way tell me how important it was. It was not a large exhibition, not a big project, but it was a success. Or when I hear from young artists who spent two months at the RAW Academy and they write or tell us how much their stay with us has broadened their intellectual horizons. That, to me, is success. Because there are not that many of us, but our work has become more visible over the past fifteen, twenty years, I feel this constant pressure that there is still so much to do.

SZ You have said that 'There is a long tradition of showing pictures in exhibitions, but we want to push forward into research, reflection, analysis, debate.' The discursive context plays an important role for you. What is the ideal relationship between work and discourse?

KK Discourse, to me, is not always theory or grand analytical interpretations. It can be that, but sometimes it may also be the practical exchange of ideas. It is important to me how an artist or a group has arrived at a work. I love museums and art more than anything, but I am always a bit frustrated with the fact that, in the museum, the creative process underlying an artwork remains invisible. I don't want to tolerate this frustration any longer, so at MOCAA I made a project gallery available as a studio to the artist Kemang Wa Lehulere. By doing so, we brought the creative process into the museum. It is very much experimental. Logistically, it is difficult for us and it is difficult for him. But we want to learn from those problems. It is a six-month project; we will spend this period together and then we will see whether it makes sense. With the involvement of the public, of course, which is the third partner.

SZ The debate on the restitution of looted objects from Africa in European collections continues. However, no large-scale return has yet materialised. How does

contemporary art in Africa deal with this void, with the absence of hundreds of thousands of objects from earlier centuries?

KK As a curator I feel amputated. It is like I've had a limb removed and I have no access to it and never been able to develop a relationship to it. I think artists feel much the same. I also think that artists are aware that, due to this amputation, they are unable to forge a continuity of art-making. The work of Kader Attia shows that this lack cannot be remedied—not even through repatriation. What would be required is recreation. The very term 'reparation' is already wrong. Historical injustice cannot be repaired. But a lack can become, and often is, productive in art.

SZ In May 2019 you became Director and Chief Curator of the new Museum for Contemporary Art Africa in Cape Town. Zeitz MOCAA bears the name of Jochen Zeitz, former Chairman and CEO of Puma, who donated his collection of African art to the museum. Before your arrival, Zeitz MOCAA was controversial, to say the least.

KK I know. First of all, it is often said that a white European has donated his collection to a museum in Africa. But it's not at all like that. Jochen Zeitz is an intelligent, visionary businessman who realised very quickly that art from Africa would (again) become important in the coming years and sprang into action. He was also fortunate to find partners in Africa who gave him a platform, almost for free. So, the reverse is true: Africa has enriched him and enables him to distinguish himself with his collection. The museum was built by the V&A Waterfront real estate company, not by Jochen Zeitz—that needs to be clarified. And this real estate company is, in turn, funded by the South African pension fund. As such, the museum is, in the broadest sense, a public project. It is not the first time that Europeans have attained prestige, fame and wealth in Africa, yet make it appear as if they had come to 'help' Africa. This system (unfortunately) has been ongoing for at least 500 years.

SZ The museum was established at a prime location, the Victoria & Albert Waterfront in Cape Town.

KK Yes, Zeitz MOCAA is privately operated but, as such, a public project. Its construction was funded by the real estate consortium Victoria & Albert Waterfront, i.e. half of the pension funds of South Africa on the capital market. In the narrative of the museum, those circumstances often are not made clear. Jochen Zeitz would not have been able to find another institution anywhere else, be it in Europe or America, which would have given him such a present as V&A Waterfront has. To me, it is another example of Africa being an Eldorado for Europeans. Besides, the collection has not been donated yet, but rather given on lifetime loan. During the period of this loan it will gain in value. Whether the loan will become a gift is up for discussion.

SZ It is one of the largest museums of contemporary art on the continent. What do you want to achieve at this place?

KK In terms of size and ambition, the museum is one of the most important museum projects on the continent in recent years. It is the result of what all those small art centres have achieved over the past twenty, twenty-five years. And it is the result of the pressure by artists in Africa to finally create such a museum. As early as the late 1990s, Meschac Gaba created a monumental installation called *Museum of Contemporary African Art* (1997–2002). It was a cry for help saying, 'Build a museum for us!' I will show this work in September. With this museum we have a tool for dialogue, research, exchange. And it also gives us the opportunity to reinterpret the museum format. I would like for it to be an open, accessible place for mind, matter, politics, history and future to come together.

SZ Your predecessor Mark Coetzee was the private art adviser to Jochen Zeitz and then became director of Zeitz MOCAA where he could exhibit his collection.

KK Zeitz and Coetzee had a very narrow vision for this museum and no programme. They thought Cape Town is a tourist centre anyhow, so visitors will come. They didn't even have an exhibition programme. Mark Coetzee wanted to use the museum primarily as a showcase for the collection of Jochen Zeitz, which would occasionally show other collections as well.

SZ All the same, the collection is that of a white collector and the director was white. Even the architect, Thomas Heatherwick from London, was white. And then when all that doesn't work, they get you, a black curator—conceptually, biographically and physically the opposite concept. Has the thought ever come to you that they want you as a fig leaf, so the museum will regain credibility?

KK I was already asked to become involved two years ago, but as long as Mark Coetzee was there, I didn't want anything to do with it. Then, when everything went downhill, my concern was that we couldn't abandon this museum. It represents an incredible opportunity everyone has hoped for over the past twenty years. Now that we have so many intelligent, professional curators and artists in Africa, we cannot leave this museum in unprofessional hands. Fig leaf? Anyone who knows me knows that I don't fit the profile of a fig leaf. I only do what I believe in and I cannot be instrumentalised without my consent. Yet it was important and necessary that many friends pushed me. Even Okwui Enwezor said on his sick bed, 'Accept it, go there and turn the ship around!' We finally have something, they said, through which we ourselves can tell our artistic stories, something with which we can work. It was once again a matter of building institutions, shifting paradigms, taking responsibility.

SZ Surely, you won't show only the collection of Jochen Zeitz. What are your plans?

KK The collection of Jochen Zeitz is limited to 600 square metres on the fourth floor. In the future, it will change once a year; once

a year, we will curate a new presentation of it. The museum has five levels, a total of approximately 4,000 square metres. The rest is reserved for temporary exhibitions. We are focusing on monographic shows. When it comes to art from Africa, too many group shows are done. Those were important and good, but a group show doesn't bring out the truly individual voice of an artist or group of artists. We want to write an expanded art history which reflects on creative genealogies and their impact. And we are concerned with art not only from Africa, but also from the African diaspora in Afro-America, Cuba, Brazil, Afro-Europe and so forth. I find this incredibly fascinating and enriching.

SZ How are you funded?

KK We currently work with 2.3 million U.S. dollars, but we would need 6 or 7 million U.S. dollars. This budget mainly comes from admission fees, the museum restaurant and shop, a few sponsoring contracts with companies like BMW, Gucci and AFriSAM, as well as events. Jochen Zeitz and V&A underwrite, in equal parts, the deficit. Across the various departments, the museum employs a staff of 53, but we would need about ninety people to be able to work comfortably. In other words, we are chronically understaffed and underfunded.

SZ Compared to RAW, this is a larger thing.

KK Size stopped being important a long time ago; what matters is content. RAW has an exhibition area of 100 square metres, but it presents critical and credible content which makes sense for society. This huge museum in Cape Town almost went belly-up, because it lacked content.

SZ A quick question about RAW: You wanted to pull out. Did that happen?

KK The young curator Marie Hélène Pereira, whom I trained over the past nine years is the new director. I am still on the board

with the writer and scholar Felwine Sarr, the curator Roger Buergel, the gallerist Laetitia Catoir and the collector and art critic Sylvain Sankalé. I am still active in a supervisory role and network for her and provide support, but no longer on a day-to-day basis.

SZ What does Zeitz MOCAA mean to South Africa? Its visitors are still mostly tourists.

KK Cape Town is a prime tourist destination and the museum is located in a very touristy place: it is normal that many tourists come to visit us. Incidentally, all of the world's museums rely to a large extent on tourists visiting them. In its first twenty months, the museum was still experiencing the pangs of birth. It takes time to court and enthrall local audiences anew. With the new team and new focus, I am very confident that, in the coming two or three years, we will be able to change the perception and, as a result, also attract a wider and more inclusive public. As a venue for discussing the politics of art, the museum is important not only for South Africa, but for Africa as a whole. The pan-African approach allows for dialogues which, until now, were rare at this level.

SZ What role does the museum play for post-apartheid South Africa?

KK You immediately sense how wounded South Africa is. The 'rainbow nation' is a nice marketing story. South Africa was for such a long time self-contained. And because it had isolated itself from the outside world due to the dehumanising system called apartheid, the South African way of thinking is very insular, even chauvinistic and provincial. The people are sufficient unto themselves, so to speak, and don't need others. The flip side is that they know very little about other countries. Most South Africans are not familiar enough with other Africans who are not shown in local museums and whose work is not sold by local galleries. And it is important for South Africa to integrate into

the large, strong network in Africa. With my curatorial background and my obsession to view Africa holistically, the museum can help South Africa to become more integrated in Africa in cultural-political terms.

Koyo Kouoh

Koyo Kouoh was born in 1967 in Douala, Cameroon. At age thirteen, she moved with her parents to Switzerland, attended school in Wettingen and, most of all, wanted to belong and learn to speak Swiss German. She stayed for sixteen years, completed a commercial apprenticeship in banking at her parents' behest and subsequently received training in cultural management, married, had a child, got divorced. In the 1990s, she moved to Dakar, Senegal where she founded the art centre RAW Material Company. She served as curatorial adviser for documentas 12 and 13 and worked as juror for the 2019 Berlinale. With Rasha Salti, Koyo Kouoh co-curated 'Saving Bruce Lee: African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy' (2017–2018) at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin and the Garage Museum of Contemporary Art in Moscow. From 2013 to 2017, she also curated the educational programme of 1:54, the contemporary African art fair in London and New York, as well as 'Still (the) Barbarians', the 2016 Irish biennial in Limerick. Her numerous publications include *Word! Word? Word! Issa Samb and the undecipherable form* (2013), the first monograph on Senegalese artist Issa Samb, and the collection of essays *Condition Report on Building Art Institutions in Africa. Shooting Down Babylon*, the first monograph focusing on the work of Tracey Rose, is forthcoming in June 2020. For the Swiss pavilion at the 2017 Venice Biennale she organised the discussion programme 'Ataraxia' in collaboration with Samuel Leuenberger. In 2018, she curated 'Dig Where You Stand' for the 57th Carnegie International in Pittsburgh: an exhibition within the exhibition of objects selected from the permanent collections of the Carnegie Museum of Art and Carnegie Museum of Natural History as well as the Carnegie Library of Pittsburgh. Kouoh works all over the world, while living with her family sometimes in Basel, most of the time in Dakar and, more recently, often in Cape Town.

Sonja Zekri

Sonja Zekri, born in 1967 in Dortmund, is editor in charge of the arts section of the *Süddeutsche Zeitung*. She studied modern history and Slavic studies in Bochum and subsequently worked as a correspondent for the SZ, reporting from Moscow about the CIS countries and from Cairo about the Arab Spring. She is interested in culture and politics and especially in topics which touch on both.

Schweizer Grand Prix Kunst
Prix Meret Oppenheim 2020

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, als kostenlose Beilage zum Kunstbulletin Nr. 11/20. Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildet die Jury bei der Verleihung des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim.

Grand Prix suisse d'art
Prix Meret Oppenheim 2020

Cette publication éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec la Société suisse des beaux-arts, comme supplément gratuit du Kunstbulletin n° 11/20. La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim.

Gran Premio svizzero d'arte
Prix Meret Oppenheim 2020

Il presente volume, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti come supplemento gratuito del Kunstbulletin 11/20. La Commissione federale d'arte ha il compito di consigliare l'Ufficio federale della cultura in tutte le questioni inerenti alla promozione dell'arte e dell'architettura da parte della Confederazione. La Commissione federale d'arte costituisce la giuria per l'attribuzione del Prix Meret Oppenheim.

Swiss Grand Award for Art
Prix Meret Oppenheim 2020

This publication was produced and financed by the Swiss Federal Office of Culture as part of its support for the arts in Switzerland. It is included as a free supplement with Kunstbulletin Nos. 11/20, in cooperation with Verlag Schweizer Kunstverein. The Federal Art Commission has the task of advising the Federal Office of Culture on all matters concerning federal support for art and architecture. The Commission also acts as jury for the Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim.

Jury Schweizer Grand Prix Kunst
Jury Grand Prix suisse d'art
Giuria Gran Premio svizzero d'arte
Jury Swiss Grand Award for Art

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

(bis / jusqu'au / fino al / until 31.12.2019)

Präsident
Président
Presidente
President

Giovanni Carmine
(Direktor / directeur / direttore /
director, Kunst Halle Sankt Gallen,
St. Gallen)

Mitglieder
Membres
Membri
Members

Laura Arici
(Kunsthistorikerin / historienne
de l'art / storica dell'arte /
art historian, Zürich)

Valentin Carron
(Künstler / artiste / artista /
artist, Fully)

Victoria Easton
(Architektin / architecte / architetto /
architect, Christ & Gantenbein, Basel)

Julie Enckell Julliard
(Leiterin / directrice / direttrice /
head Cultural Developments
Departments, HEAD – Genève)

Anne-Julie Raccoursier
(Künstlerin / artiste / artista /
artist, Lausanne)

Anselm Stalder
(Künstler / artiste / artista /
artist, Basel)

Prix Meret Oppenheim 2020

Experten Architektur
Experts en architecture
Esperti di architettura
Architecture Experts

Oliver Lütjens
(Architekt / architecte / architetto /
architect, Lütjens Padmanabhan
Architekten, Zürich)

Tanya Zein
(Architektin / architecte / architetto /
architect, FAZ architectes, Genève)

Sekretärin
Secrétaire
Segretaria
Secretary

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

Neue Mitglieder
Nouveaux membres
Nuovi membri
New members
(seit / depuis / da / since 01.2020)

Präsident
Président
Presidente
President

Raffael Dörig
(Direktor / directeur / direttore /
director, Kunsthhaus Langenthal)

Mitglied
Membre
Membro
Member

San Keller
(Künstler / artiste / artista /
artist, Zürich)

Preisträgerinnen und Preisträger
Lauréates et lauréats
Vincitrici e vincitori
Awardees

2001–2019

2001 Peter Kamm, Ilona Rüegg,
George Steinmann

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2012 Bice Curiger, Niele Toroni,
Günther Vogt

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

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

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

2016 Adelina von Fürstenberg,
Christian Philipp Müller,
Martin Steinmann

2017 Daniela Keiser, Peter Märkli,
Philip Ursprung

2018 Sylvie Fleury, Thomas Hirschhorn,
Luigi Snozzi

2019 Meili & Peter Architekten,
Samuel Schellenberg,
Shirana Shahbazi

Herausgeber
Editeur
Edito da
Publisher
Bundesamt für Kultur
Office fédéral de la culture
Ufficio federale della cultura
Hallwylstrasse 15, CH-3003 Bern

Redaktion
Rédaction
Redazione
Editor
Gina Bucher
Manuela Schlumpf

Beiträge
Textes
Testi
Texts
Tobia Bezzola (Marc Bauer)
Giovanni Carmine
Léa Fluck
Jenny Keller (Barbara Buser & Eric Honegger)
Sonia Zekri (Koyo Kouoh)

Übersetzung
Traduction
Traduzione
Translations
Jacques Lasserre (Français)
Philippe Moser (Deutsch)
Bram Opstelten (English)
Davide Pivetta (Italiano)

Korrektorat
Relecture
Rilettura
Proofreading
Gina Bucher (Deutsch)
Gilles Cuenat (Français)
Silvia Giacomotti (Italiano)
Verena Latscha (Deutsch)
Philippe Moser (Deutsch)
Alain Perrinjaquet (Français)

Gestaltung
Conception
Progetto grafico
Graphic Design
David Mamie
Nicola Todeschini

Fotografien
Photographies
Fotografie
Photographs
Mehdi Benkler

Schrift
Caractère
Carattere
Typeface
Allianz

Druck
Impression
Stampa
Printed by
Atar Roto Presse SA

Auflage
Tirage
Tiratura
Print run
12'000

ISBN 978-3-9525152-3-5

© 2020 Bundesamt für Kultur, Bern,
sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte
sowie Mehdi Benkler für die Fotografien.



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Swiss Confederation

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Federal Department of Home Affairs FDHA
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC
Federal Office of Culture FOC



