

Im Rahmen der Ausstellung von Silvie Defraoui «Les formes du récit II»

ein Künstlergespräch mit Hans Rudolf Reust

in der Galerie Susanna Kulli am 1. März 2012

**Susanna Kulli:** «Im Rahmen der Ausstellung» nannten wir unsere 1996 begonnene Gesprächsreihe damals aus dem einfachen Grunde, weil damit das Thema des Gesprächs durch die ausgestellten Werke vorgegeben ist; in diesem Fall die beiden Ausstellungen von Silvie Defraoui, die aufeinander folgten: «Das Bild im Boden» und «Les formes du récit II». Adrian Schiess legte in unserer Ausstellung 1988 mit seinen «flachen Arbeiten» das Bild erstmals auf den Boden. Silvie Defraoui geht in ihrer Werkgruppe «Das Bild im Boden» den umgekehrten Weg: Das Bild kommt vom Boden an die Wand, wie dies in der ersten Ausstellung zu sehen war. Die Zementfliesen, mit feinsten Eingriffen akzentuiert, wurden schlichtweg an die Wand gesetzt. «Das Bild im Boden» entstand ungefähr zeitgleich wie die «flachen Arbeiten» von Adrian Schiess. Dies ist nur einer von vielen Punkten, in dem Silvie Defraouis Werk und dasjenige von anderen Künstlern in meinem Galerieprogramm sich berühren. In dieser zweiten Ausstellung fasst Silvie Defraoui die Fotografien unter dem Titel *Les formes du récit II* zusammen und stellt dazu drei Neonarbeiten mit den Titeln *Echo*, *Movie* und *Spirit*.

Und da wir die Leuchtschrift *Movie* von Silvie Defraoui in der Ausstellung zeigen, und Ihnen die Videoarbeiten von Silvie Defraoui bestimmt in eindrücklicher Erinnerung sind, möchte ich einen der produktivsten und originellsten Regisseure des modernen französischen Films, Jean-Luc Godard, kurz sprechen lassen, für den Filme analytischer als Sprache sind und der die Montage vereinfacht so erklärt: «Wenn zwei Bilder aufeinandertreffen, entsteht ein Drittes. Eine andere Art des Sehens.» Jean-Luc Godard spricht in der Publikation *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* unter anderem über die besten Momente des Films wie folgt: «... man macht, was man kann, und nicht, was man will. Andererseits versucht man das, was man will, zu machen mit der Macht, die man hat. Doch woher kommt eigentlich der Rhythmus? Doch aus einer Verpflichtung und weil man diese Verpflichtung innerhalb einer gegebenen Zeit erfüllen muss. Der Rhythmus kommt vom Stil, den man hat, gegenüber der Verpflichtung. Das macht den Stil und den Rhythmus. Und das heisst überhaupt nicht, sich zu beugen, im Gegenteil, es heisst, stärker und wendiger zu werden. Und seinen Rhythmus findet man da, wo man es geschafft hat, wendiger zu werden ...»

Hiermit übergebe ich das Gespräch.

**Hans Rudolf Reust:** Ganz herzlichen Dank, liebe Susanna, für die einleitenden Worte, die schon vieles von dem ansprechen, was wir hier in intimem Rahmen werden erschliessen können, und herzlichen Dank natürlich auch für die Einladung zum Gespräch. Ich finde es toll, dass dieses Gespräch «Im Rahmen der Ausstellung» heisst, weil es schwierig wäre, dieses riesige, so viele Facetten umfassende Werk von Silvie, und lange Zeit ja von Chérif und Silvie Defraoui, hier erschöpfend behandeln zu wollen. Ausgangspunkt ist das, was wir sehen, und das finde ich wichtig, weil sich nämlich genau aus diesem Sichtbaren dann die Erinnerung erschliesst; das wird ein Teil sein des Gesprächs. Silvie, ich glaube, es ist gut, dass wir mal anfangen, darüber nachzudenken, was die Maxime eurer Arbeit war, die du ja bist heute fortsetzt: diese eigentümliche Wendung «Archives du futur». Wir haben heute unheimlich viele Archive in der Kunst: dokumentarische, sich auf Gegenwarts- oder Vergangenheitsbewältigung, oder auf Utopien beziehende Archive. Aber «Archives du futur» ist

eigentlich ein kondensierter Widerspruch; von dem hat deine / eure Arbeit immer gelebt. Es würde mich nun interessieren, was du darunter verstehst, schliesslich sind das die Anklänge, die der Arbeit vorausgehen.

**Silvie Defraoui:** In der Villa Arson in Nizza läuft momentan eine Ausstellung mit dem Titel «Les archives sauvages». Sehr viele Künstler sind dabei, als wäre Kunst gleichsam Archivierung geworden. Archive sind jetzt überall, aber 1975 war das noch nicht so. Damals, vor 37 Jahren, haben wir diesen Begriff erfunden: «Archives du futur». Das hatte verschiedene Gründe. Wir waren ein paar Jahre zuvor aus Spanien in die Schweiz zurückgekommen und wir hatten im gleichen Jahr, 1975, beschlossen, das Angebot für eine Lehrtätigkeit an der École supérieure d'art visuel in Genf anzunehmen. Zu dem Zeitpunkt hatten Chérifs und meine Arbeit viel Gemeinsames. Und all diese Wechsel und die total neue Zeiteinteilung gaben den Anstoss zur Entscheidung, jede Arbeit, sei sie vom einen oder andern ausgeführt, gemeinsam zu signieren. Selbstverständlich macht man eine Arbeit nicht vierhändig. Der eine hat eine Idee, der andere führt sie aus usw. – ein Gespräch ohne Ende. Unsere letzte gemeinsame Arbeit im Jahr 1994 trägt den Titel *Conversations sur un radeau* (*Gespräche auf einem Floss*). Von der Kritik wurde diese Zusammenarbeit damals eher schlecht aufgenommen. Ich glaube, es gab zu der Zeit nur Anne und Patrick Poirier, die schon zusammenarbeiteten. Abramović und Ulay sowie Gilbert und George traten als Performer auf, Art & Language als Gruppe. Aber sonst, vor allem in Genf, war das einfach nicht verständlich. Denn das «Genie» kommt für viele ja von oben und fällt auf einen einzelnen Menschen, und es schien fast nicht möglich, dass zu zweit eine gute Arbeit entstehen kann. Heute ist dies zum Glück anders.

**Hans Rudolf Reust:** Ihr hattet also zusammen ein horizontales «Genie».

**Silvie Defraoui:** Ja, so etwas Ähnliches. Die Kunstkritik nahm es sehr schlecht auf, aber das war kein Grund, es nicht zu tun. Wir hatten auch ein kurzes Statement darüber geschrieben, in dem stand, es sollte eine «Reise durch die Geschichte und die Geschichten» sein. Das sagt schon fast alles. Es bedeutet, die Welt soll einbezogen werden, aber auch die persönliche Erfahrung. Jede Arbeit hat immer zwei Zeiten: Wir kennen ja unsere Gegenwart, die kennen wir ziemlich gut, und wir wissen von der Vergangenheit; von der persönlichen Vergangenheit wissen wir viel und von der allgemeinen Vergangenheit doch auch einiges. Und wenn wir genau diese beiden Zeiten anschauen, das dachten wir damals, und ich glaube immer noch daran, dann kann man, ohne Hellseher zu sein, sehr viel über die Zukunft sehen. Man kann ableiten: Was ist gestern passiert, was ist heute daraus geworden, was kann morgen werden, aus dem was heute ist? Solche Überlegungen haben wir in unseren Arbeiten umgesetzt. Nehmen wir zum Beispiel die Globalisierung. Wir haben 1975 bis 1977–78 eine Arbeit gemacht über Globalisierung. Das Wort «Globalisierung» kannten wir noch nicht und brauchten es daher noch nicht. Unsere Arbeit nannten wir *La route des Indes* (*Der Seeweg nach Indien*). Aber es war genau das Thema. Wir entnahmen Texte und Worte aus dem Tagebuch des Kolumbus. Da steht viel von weit weggehen und viel zurückholen. Wenn man Kolumbus liest, erfährt man vor allem vom Nutzen, den man woanders holen kann. Dies war ein Bestandteil unserer Arbeit. Und der andere Bestandteil war, was am Strand von Barcelona und überhaupt am mediterranen Strand angeschwemmt und von jenseits des Meeres zurückgebracht wurde. Das war natürlich das Gegenteil von Reichtum. Das dritte Element waren Bilder aus dem Fernsehen. Diese kamen von beiden Seiten des Ozeans. Das war vor mehr als dreissig Jahren, aber immer schon war es uns wichtig, nahe und ferne Dinge in neuen Konstellationen zu verbinden.

**Hans Rudolf Reust:** Es geht nicht um eine lineare Geschichtskonstruktion, sondern um eine, die sich ganz stark auch nach rückwärts, auf die Erinnerung bezieht und sich zur Seite in der Gleichzeitigkeit ausdehnt. In dem Sinne sind wir mit Topographien befasst eher als mit einer Fokussierung oder mit einer linearen Konstruktion. Und das führt uns jetzt nach dieser Einstimmung sehr direkt auf diese Arbeiten hier im Raum. Wir sehen ja Bilder, die eine gewisse Verwandtschaft aufweisen, in Gruppen zueinander gefügt sind, wo wir, oder zumindest ich persönlich, gar nicht so recht weiss, sind die Gruppen hier eher räumlich organisiert oder inhaltlich, weil jedes einzelne Werk auch für sich allein stehen könnte. Ich bin eigentlich unterwegs zwischen der Wahrnehmung eines Einzelwerkes und einer Gruppe, ich bin in einem bestimmten Kontext des Denkens drin. Man stellt fest, dass innerhalb des einzelnen Bildes schon verschiedene Elemente zueinander in Beziehung gesetzt werden. Da sind Landschaften, da sind Räume, Innenräume, da sind Architekturen, da sind aber auch einzelne Objekte – sehr poetische oder sehr alltägliche Objekte – eingefügt. Ich bin in einer Welt der Dinge und der Räume, in denen die Dinge sich bewegen. Ich fange an, mit meiner persönlichen Erinnerung, meiner eigenen Geschichte, Beziehungen herzustellen zwischen den einzelnen Elementen und dem Ganzen. Ich weiss gar nicht so recht, wie dieses Verhältnis der Osmose zwischen dem Ganzen und den Teilen sich abspielt. Irgendwann kommt der Begriff des Narrativen hinzu. Als hätten wir es hier mit einer Erzählung zu tun, von der gewisse Dinge bekannt sind, und zu denen ich dann selber anfangen, meine eigenen Geschichten hinzuzufügen, sie weiterzuentwickeln, sie in die Breite oder zurück und nach vorne zu entwickeln. Immerhin heisst die Ausstellung ja auch «Les formes du récit II», also «Formen der Erzählung II». Wie viel magst du hier preisgeben? Wir gehen ja nicht davon aus, dass du uns jetzt die ganze Geschichte erzählst, dann hätten wir die Poesie verloren. Und trotzdem magst du uns vielleicht etwas preisgeben über dein Verständnis von Narration.

**Silvie Defraoui:** Ja sicher. Ich meine, ich kann dir gerne auch die Geschichte jedes Bildes erklären. Ich arbeite seit nicht ganz zwei Jahren an diesem Thema. Ich bin davon ausgegangen, dass ich einfach versuche zu verstehen, was ich selber von unserer Zeit denke. Wir wissen ja alle, dass die grossen Erzählungen, die Megaerzählungen wie die Bibel, Marx, *1001 Nacht*, die *Ilias* usw. heute nicht mehr wirksam sind. Das waren früher so Referenzen, die hatten einen gewissen Wert.

**Hans Rudolf Reust:** Hast du das einmal gehabt, Marx und so?

**Silvie Defraoui:** Ja, wenn du es genau wissen willst, eine Bibel habe ich zuhause, die *Ilias* habe ich teilweise gelesen, Marx steht im Büchergestell, und *1001 Nacht* kenne ich kreuz und quer. Heutzutage, da greift man nicht mehr auf diese Art der Erzählung oder Utopie zurück. Man weiss, dass sie existieren, aber sie sind einfach nicht mehr wirksam. Damit will ich sagen, dass diese oder jene dieser grossen Geschichten präsent waren, weil sie erzählt, gepredigt oder gelehrt wurden, und dass dies Spuren und Bilder hinterliess, die langsam von den sogenannten populären Massenmedien ausgeebnet werden. Davon bin ich in der Arbeit ausgegangen. Im Video, das vorher entstand, geht man durch ein grosses Haus, sieht alle Zimmer und auf jeder Schwelle wird eine Geschichte erzählt. Die Geschichten haben überhaupt nichts mit dem Haus zu tun, aber für mich ist es immer so, dass, wo man auch sei, hier, oder auf der Strasse, oder in einem anderen Raum, der Raum ist immer erfüllt von potentiellen Geschichten oder Ereignissen, die sich darin abgespielt haben. Das ist keine Geisterbahn, aber es ist ein Bewusstsein. Ich glaube, das haben fast alle Leute, dieses Gefühl, irgendetwas ist hier mal vorgegangen. Ich liebe das sehr und – es gibt magische Orte und andere – ich versuche immer, und es ist mir wichtig, zu wissen, an was für einem Ort man sich befindet. Ort und Geschichte gehen für mich zusammen.

**Hans Rudolf Reust:** In dieser Ausstellung operieren nicht alle Bilder gleich. Es gibt sehr grosse Unterschiede. Zum Teil stehen die Objekte in einer möglichen Beziehung zueinander, wie wir es hier finden zwischen der Schere und diesen Gräsern, und trotzdem hat es natürlich etwas von einer traumartigen Begegnung, dass die zusammenkommen. Ich denke an den Farbroller und das Tigerfell, diese haben eine mögliche narrative Beziehung auf der ersten, aber dann auf ganz vielen weiteren Ebenen. Ähnlich der Fächer und diese Belüftungsanlagen. Wenn wir das Bild näher betrachten, gibt es für mich zunächst die Sicht von oben und dann fächert es sich auf als Bild in der Fläche. Ich sehe die Motorroller unten und bin noch einmal in einer ganz anderen Welt. Ich kippe eigentlich vom einem zum anderen zum nächsten, auch in der räumlichen Wahrnehmung. Die Bilder verleiten mich dazu, Wege zu gehen, Perspektiven zu wechseln, meine Einstellung nicht nur zu den Dingen, sondern eben auch zum Raum, zum Ort und zur Bewegung zu verändern.

**Silvie Defraoui:** Das ist schon richtig, und was hier sehr wichtig ist, ist das Grössenverhältnis der Dinge. Es ist ja so: In unserer Fantasie wechseln wir die Grössen der Dinge, sie sind undimensioniert, die Landschaften und auch die Gegenstände. Es sind einfach Landschaftsbilder, wie man sie machte vor der Verwendung digitaler Kameras, es sind noch Dias, also Lichtbilder. Diese Objekte hat jeder von uns bei sich zuhause, solche Dias hat jeder von uns schon mal gemacht. Es sind also nicht besondere Bilder, es sind einfach Bilder von Orten ohne Menschen, das ist alles. Und die Assoziation ist einfach die, dass ich versuche, einen etwas aufgeladenen Moment zu finden zwischen diesen beiden Dingen. Für mich funktioniert es, vielleicht, weil ich die Geschichte der Orte kenne. Aber das, was hier so ganz einfach zusammengefügt ist, auch mit dem Titel – der Titel ist in meiner Arbeit auch immer eine wichtige Sache – ist an und für sich bereits schon der Anfang einer Geschichte. Wir sitzen hier vor dem *indischen Koffer*, und der Koffer ist zwar nicht in Indien, der ist in Spanien, aber könnte eben der Anfang einer Geschichte sein.

**Hans Rudolf Reust:** Vermutlich ist die Vertrautheit der Dinge gerade der Auslöser für die Offenheit gegenüber möglichen Erzählungen. Also das Gegenteil zu der Banalisierung, wonach man denken würde, das Vertraute sei auch tatsächlich bekannt. Das Vertraute wird hier in der Begegnung mit anderen Objekten, anderen Elementen dieser Bilder in gewisser Weise fremd. Wir werden gleich noch darauf zu sprechen kommen, wie das funktioniert. Du hast vorhin die Wichtigkeit der Titel erwähnt. Haben die Titel für dich eine bestimmte Funktion?

**Silvie Defraoui:** Ich habe ganz einfache, fast beschreibende Titel gebraucht. Eben genau, dass man weiss, man geht von dieser Sache aus. Wie zum Beispiel beim *indischen Koffer*. Wenn man «indisch» hört, dann denkt man, diese Landschaft ist ja nicht bei uns, wahrscheinlich ist sie in Indien. Es ist ein Koffer da und eine Landschaft, die sich irgendwo anders befindet.

**Hans Rudolf Reust:** Hier trifft der Satz, den du öfters zitierst: «Things are different from what they are not.»

**Silvie Defraoui:** Der Satz ist von Ralph Waldo Emerson. Es ist ein sehr schöner Satz. Ich liebe ihn, weil er so kompliziert ist: «Die Dinge sind anders, als sie nicht sind.» Nicht als sie sind, sondern als sie nicht sind. Das finde ich einen sehr komplizierten und sehr schönen Gedanken. Ich denke, wo man auch sei, und was man auch anschaut, man soll es immer hinterfragen. Das sagt eigentlich dieser Satz.

**Hans Rudolf Reust:** Es gab sogar in der historischen Romantik um 1800 die Vorstellung, wir hätten es mit einer Welt zu tun, die sich selber ständig bespiegelt und in der unendlichen Spiegelung sich auch

über sich selber hinaus entwickelt. Siehst du auch in diesem Narrativ ein utopisches Potential, das übersteigt? Oder wäre das schon zu weit gedacht, zu viel Anspruch, zu viel befrachtet?

**Silvie Defraoui:** Was ich von Utopie verstehe: Es ist fast immer ein Projekt. Bei mir ist die Utopie kein Projekt in diesem Sinne.

**Hans Rudolf Reust:** Dürfen deine Bilder auch über sich selber und über die Welt, aus der sie stammen, hinausweisen?

**Silvie Defraoui:** Ich denke schon, ja. Aber jedes Kunstwerk tut das, nicht? Das sind nicht diese Bilder, die das tun, das soll die Kunst. Warum fragst du das: «Dürfen sie über sich hinausweisen?» Ich meine, die Frage ist eine sonderbare Frage.

**Hans Rudolf Reust:** Wir können sagen, diese Bilder hätten eine eigene Poesie in der Begegnung von unterschiedlichen Realitätsfragmenten. Aber das Schöne ist ja, dass sie nicht stehenbleiben in dieser ersten Verwunderung, sondern dass sie eine zweite, dritte Verwunderung generieren. Und das hat ja vielleicht auch ein Sprengpotential gegenüber dem, was wir im gewöhnlichen Leben als Wirklichkeit serviert kriegen, was wir heute durch virtuelle Welten als eigenen, mindestens so realen Raum serviert bekommen. Ich möchte eigentlich für mich diese Bilder als etwas verstehen, was sich noch jenseits dieser bekannten realen und der bekannten virtuellen Räume aufhält.

**Silvie Defraoui:** Ich suche schon Bilder, in denen ohne viel Hokuspokus, mit einfachen Werkzeugen, differenzierte Wirklichkeiten verschmelzen, und die dann, wie du schön sagst, über die Welt, aus der sie stammen, hinauswachsen. Ich möchte, dass die Klarheit des Vorgehens offensichtlich ist, damit man sich auf das, was zu sehen ist, konzentrieren kann. Bei mir sind ja Fotografien immer Projektionen, fotografierte Projektionen. Aber meistens wähle ich den gleichen Gesichtspunkt der Projektion, folglich ist das Bild ohne Perspektive. Wie ich schon gesagt habe, sind mir Räume sehr wichtig. Als ich hier mir diesen Raum genau anschaute, da dachte ich, das ist ein richtiger Showroom, da kann ich keine Installation drin machen. Man sieht vieles schon von der Strasse her. Die Neonschriften sind nur von der Strasse aus lesbar, im Innenraum werden sie zu leuchtenden Zeichen. Dann sind hier an den Wänden viele verschiedene Installationen dokumentiert, deren wirkliche Dimension man nicht kennt. Man erkennt, dass dies einmal Projektionen waren, der dunkle Schatten weist darauf hin. Seitlich fotografiert sind die irgendwie in Bewegung. Jetzt sind sie festgehalten, auch provisorisch, vielleicht. Dies bringt die Bewegung. Statt einer Installation sind nun Erinnerungen an Installationen hier an der Wand. Verschiedene Blickwinkel sind möglich, obwohl jedes Bild so klein ist.

**Hans Rudolf Reust:** Damit kommen wir zu einem ganz wesentlichen Element, das sich ja vielleicht erst in zweiter Hinsicht erschliesst: Diese Bilder haben oder, besser gesagt, hatten einen Ort, an den sie mal gebunden waren, an dem sie inszeniert wurden. Wir sehen in diesen fotografischen Abzügen eine Art von «Stills», von Aufnahmen mit der ganzen Vergangenheitsdimension, die der Fotografie immer anhaftet. Wir sind mit Dokumenten von Räumen konfrontiert, die einmal diese Begegnung kannten. Und das ist in diesen Bildern mit der kleinen subtilen Verzerrung angedeutet, mit der perspektivischen Flucht, die anzeigt, dass hier eine Aufnahme aus einem Winkel gemacht wurde auf einen Ort. Es ist auch neu, dass du den Ort so direkt bezeichnest?

**Silvie Defraoui:** Das ist neu, ja.

**Hans Rudolf Reust:** Es gab mal *Zeichen der Veränderung*, wo quasi die Kamera frontal diese Begegnung zwischen Projektion und Raum aufgezeichnet hat; hier zeigt die Kamera noch, *dass* sie aufzeichnet. Ist dir das wichtig, diese weitere Ebene der Décalage, der Distanzierung?

**Silvie Defraoui:** Es lag irgendwie auf der Hand, dass ich in solch einem Showroom keine Serie von Fotografien zeigen will, sondern dass ich Räume hineinbringen will, auch wenn sie in diesem Raum fast nur als Miniaturen daherkommen. Sie sollen hier andere Situationen aufzeigen, die einmal gewesen sind.

**Hans Rudolf Reust:** Eigentlich imaginäre Räume in diesem Raum.

**Silvie Defraoui:** Räume in diesem Raum. Die können auch weiterreisen. Sie gehören nicht zu diesem Raum, definitiv, für immer. Aber dieser Raum hat mich auf diese Idee gebracht.

**Hans Rudolf Reust:** Die Projektion zieht sich durch dein ganzes Werk, und durch euer Werk, hindurch. Es gab viele verschiedene Formen der Projektion, die sich nie als technisches Spektakel geriert haben, sondern die immer sehr direkt auch eine inhaltliche Bedeutung hatten.

**Silvie Defraoui:** Es ist genau wie in unseren Gedanken in unserem Gehirn. Die kommen ja auch nicht tropfenweise, einer ganz klar und schön nach dem anderen; sondern das überlagert und verschiebt sich usw., und das ist eine Realität. Wenn ein Künstler die Sache ganz klar hinbringen will, das ist zu respektieren, aber das will ich nicht. Ich will zeigen, dass sich die Dinge immer bewegen und immer überlagert sind. Ein Gedanke überlagert sich immer über einen anderen Gedanken, das ist nun mal so. Und ich glaube, es gibt keine Fotografie von mir, auch von früher nicht, die einfach eine reine Fotografie ist. Gut, die Diapositive, aber die würde ich nie ausstellen. Ein Dia ist kein Werk, das ist ein Arbeitsinhalt. Aber ich glaube, wenn man zu einem Werk irgendwann sagt: «Das habe ich gemacht», dann ist diese Überlagerung für mich unheimlich wichtig.

**Hans Rudolf Reust:** In gewisser Weise nehmen diese Werke hier also einen Zwischenstatus ein. Es gibt schliesslich noch diese Kacheln, die eigentlich auch eine Art von «Superposition», von Überlagerung, von Eingriff an sich haben, wo in eine ornamentale Struktur ganz kleine geometrische Elemente eingeklebt wurden. Ist das für dich mit diesem Prinzip verwandt?

**Silvie Defraoui:** Es ist auch eine Projektion. Diese Bodenplatten sind aus Zement und kommen aus Abbruchhäusern in den Aussenquartieren von Barcelona. Diese Arbeit *Das Bild im Boden* habe ich 1986 angefangen und führe sie weiter. Wenn ich solche unbeschädigten Kacheln finde, dann entstehen wieder ein paar neue Gesichter. Es sind zwei Dinge: Man sagt ja, man sieht in den Wolken Bilder, man sieht auf dem Boden Bilder, in Marmor oder Linoleum. Es gibt die Frottagen von Max Ernst, es gibt Leonardo da Vinci, der sagt: «Werft den Schwamm an die Wand und ihr werdet euer Bild schon haben» usw. Das kommt von dieser Idee, dass man einfach überall etwas sieht, wenn man sehen will. Das ist der eine Punkt. Und der andere Punkt ist der: Damals, '86, war «Neo-Geo» in der Schweiz wirklich die Kunst, die grosse Wertschätzung genoss. Ich sah diese Kacheln, die waren so wunderschön und so absolut richtig, auch in dieser Zeit. Aber niemand konnte das sehen, wenn sie auf dem Boden und nicht an der Wand waren. Das kleine Gesicht darauf hat damit zu tun, dass man eben überall etwas sieht, zugleich war es ein Augenzwinkern gegenüber «Neo-Geo».

**Hans Rudolf Reust:** Ja, wart' es ab, es wird vielleicht wieder ein kleines Revival geben in einer anderen Form der Geometrie.

**Silvie Defraoui:** Es ist ein Spiel mit der Geometrie. In Paris waren die Fliesen 2009 im Centre culturel suisse ausgestellt, eine grosse Wand voll davon. Und wirklich, man hat mich angesprochen auf europäische und amerikanische Kunst, aber niemals auf die maurischen Einflüsse in Europa.

**Hans Rudolf Reust:** Heute sehen wir überall diese Pixel-Geometrie, auf die das in gewisser Weise auch anspielen mag.

**Silvie Defraoui:** Ja, aber die Geometrie dieser Platten, die kommt von der anderen Seite des Mittelmeers.

**Hans Rudolf Reust:** Das war jetzt der eine Punkt, der wirklich statische, als objektfixierter. Der andere Punkt wird angedeutet, Susanna hat mit Godard auch darauf angespielt: Movie, die ganze Geschichte des bewegten Bildes. Euer Werk und meines gehört ja auch zu den wichtigen Positionen von Videokunst in diesem Land, auch ganz früh in Europa. Wobei eigentlich für mich immer frappanter wird, wie wenig ihr den rein technischen Effekt gesucht habt. Es gibt eine Kunst, die sich ganz stark immer an der Medienfront bewegt und sich mit technologischen Neuerungen und auch den Effekten auseinandersetzt, die entsprechend schnell auch datiert ist. Eure Kunst mit elektronischen Medien, mit Video, war immer eine Kunst, die eigentlich diese Möglichkeiten genutzt hat, um bewegte und bewegende Bilder zu machen, die Inhaltlichkeit gesucht hat, und deswegen ist sie vielleicht auch heute noch so unmittelbar, so direkt, weiterhin nachvollziehbar.

**Silvie Defraoui:** Unsere gemeinsame Arbeit 1975 begann mit Installationen, in denen Lichtbilder auf Objekte projiziert wurden. Bei unserer ersten Videoarbeit 1979 projizierten wir ein Video auf einen Tisch mit einer Kristallkugel, man sieht da, wie Abbildungen von Werken aus verschiedenen Kulturen von Händen ausgelegt werden und ihren Platz wechseln. Wir drehten damals mit der Television einen kurzen Film zu dieser Installation. Dazu benutzten wir die reichen Bildarchive, die zur Verfügung standen. Seither sind Bilder aus den Medien in unserer Arbeit präsent gewesen, wie sie es ja auch ständig in unserem Alltag sind. Mein Video *Plis et replis* von 2002, in dem ich zerknüllte Kriegs- und Medienbilder sorgfältig glätte, ist auch darauf zurückzuführen.

Es stimmt aber nicht ganz, dass wir am Anfang der Videokunst waren. Es gab noch eine Pioniergeneration, zu der wir altersmässig auch gehört hätten. Nur, das interessierte uns damals nicht. Wir machten Super-8-Filme, Installationen mit Loop-Projektoren, bis dann die ersten Aufnahmegeräte und Videobänder verfügbar waren. Video hat uns erst interessiert, als man auch aufzeichnen konnte. Das Material war schwer und unbequem, weit entfernt von der heutigen Miniaturisierung. Das Medium interessierte uns nicht aus didaktischen Gründen, sondern um etwas in die Welt zu setzen, um etwas zu erzählen.

**Hans Rudolf Reust:** Ich finde das entscheidend, weil wir es nämlich hier ebenfalls mit einer Momenthaftigkeit zu tun haben. Ich habe für mich versucht, es als das Laokoon-Moment des bewegten Bildes zu fassen: Wir haben es mit Projektion zu tun, in einer statischen Situation, die aber dann so gezeigt wird, dass sie als quasi filmisches Bild, oder zumindest als projiziertes Bild, gelesen werden will. Wir haben hier eine vollkommen einfach lesbare Bewegungssituation, die aber doch wieder in diesem Rahmen, an diesem Ort, als statisches Bild erscheint. Dieser Widerspruch treibt sich für mich zu einer extremen Spannung hoch zwischen statischem und bewegtem Bild, und eigentlich ist der Austragungsort dieser Spannung mein Kopf. Meine Erinnerung, meine Vorstellung sind meine Gedanken, die dann loslegen, die diese latente, diese arretierte Bewegung ausführen. Und das andere ganz wichtige Moment ist, dass es eben nicht eine lineare Bewegung ist, die nur nach vorne

gehen kann, sondern eine, die sich auch auf die Historie beziehen kann. Ihr habt ganz früh immer auch mit «mémoires» gearbeitet, oder mit der Verschleierung oder der partiellen Abdeckung von Schrift, von Bildern. Gibt es dieses Moment des Entzugs hier auch?

**Silvie Defraoui:** Wenn du das sagst: «Verschleierung», «Entzug», dann ist das nichts anderes als Projektion. Was nicht im Licht der Projektion steht, wird der Wahrnehmung entzogen. Du nimmst eine Schrift, eine gedruckte Schrift, und projizierst sie auf irgendeinen Körper – ein Teil ist im Schatten und ein Teil ist im Licht. Es handelt sich schon auch um Entzug, vor allem aber um Licht und Schatten – auch im metaphorischen Sinn.

**Hans Rudolf Reust:** Auch immer nur um diesen einen Moment? Nicht vorher? Nicht nachher?

**Silvie Defraoui:** Zwangsläufig ist es ein Moment. Zum Beispiel die Schriftbilder, bei denen man nur den oberen Teil der Schrift sieht, auch diese Idee ist auf die Projektion zurückzuführen. Wir sind in unseren Städten von Schrift umgeben, immer lesbare Dinge usw. Die Schrift ist an und für sich etwas sehr bemerkenswert Schönes. Und um dieser Schrift ihren Rhythmus und ihre Strenge auch wieder zurückzugeben, haben wir sie horizontal geschnitten, nur den oberen Teil behalten. Aber es ist nie ein Rätsel, man hat immer eine kleine Etikette mit dem ganzen Text darunter. Und dann kann man zuerst die Schrift anschauen, den Text lesen, und dann vielleicht den Text anschauen. Es ist einfach diese Bewegung, nicht zuerst durch den Sinn gestört zu sein, diesen eventuell interessanten oder banalen Sinn des: «Was bedeutet dieses Wort?», sondern zuerst einmal zu sehen, wie dieses Wort nicht mit dem Ton, sondern mit der Schrift wiedergegeben ist, dass man einfach die Schrift sieht. Dies war die Idee, und die ging von der Projektion aus.

**Hans Rudolf Reust:** Das ist superspannend, weil wir eigentlich immer in einer Zwischenzone zwischen möglichen Bewegungen und dem radikalen Moment sind: jetzt. Viele eurer Projektionen waren ja auch Loops. Und in dem Sinne sind diese Bilder mögliche «Movies» oder «Stills» – die Unterscheidung kollabiert.

**Silvie Defraoui:** Das ist schön, wenn du das sagst, aber ich weiss nicht, ob es stimmt. Aber das mit dem Licht und Schatten, das ist auch in der Sprache etwas Wichtiges: Jemand steht im Licht, und jemand steht im Schatten. In der Geschichte stehen gewisse Ereignisse in einer gewissen Zeit im Licht, dann stehen sie wieder im Schatten. Diese Licht-und-Schatten-Sache ist überall, wo wir hinschauen, total wichtig und omnipräsent.

Das kommt von weit her, sagen wir, es gibt ja dieses sehr schöne Höhlengleichnis von Platon, das alle kennen, wo die Menschen die Schatten anschauen und denken, das ist die Wirklichkeit. Das fasziniert mich. Wenn man in seinem Leben nur die Schatten gesehen hat, dann denkt man, das ist das Leben. Vielleicht ist das für uns auch so. Denn wir wissen nicht genau, was wir wirklich leben und sehen. «Leben» und «Sehen» – wie kann man das genau hinterfragen? Wir haben nur diese Möglichkeit, uns das einfach vorzustellen. Und die Projektion ist etwas, das geht durch die Gedanken hindurch. Das können praktische Projektionen sein, aber das können auch imaginäre Projektionen in reale Räume sein. Oder wie dies die alten Griechen für die mnemotechnische Methode gesagt haben: Wenn du etwas nicht vergessen willst, einen Namen, eine Zahl oder einen Vertrag, dann projiziere es auf diese Säule. Jedes Mal, wenn du wieder daran vorbeigehst, dann taucht auf, was du nicht vergessen wolltest. Das ist wie bei unserem Taschentuch. Nur haben wir jetzt fast nur noch Papiertaschentücher, folglich vergessen wir alles. Den Knopf ins Taschentuch, mein Vater machte das

immer, wenn er etwas nicht vergessen wollte. Das hat alles mit Projektionen, wirklichen oder gedanklichen, zu tun. Das ist universell, das gilt überall.

**Hans Rudolf Reust:** Das würde dann wieder darauf anspielen, dass es ja die alte Vorstellung gibt: «Das Bild ist ein Fenster zur Welt». Und in diesem Bild gibt es eine Zone, die erleuchtet ist, die diese Öffnung schafft. Das wäre der konventionelle Teil dieser Bilder. Und gleichzeitig ist es ja so, dass deine Bilder auch andeuten, wie sie gemacht wurden. Sie verlieren in dem Sinne fast nach dem alten Brechtschen Prinzip der Verfremdung ihre Autorität und setzen mich als Betrachter in die Position, meinen eigenen Film zu machen. Da kommen wir vielleicht auf einen weiteren wichtigen Punkt: Eure Arbeit war ja immer auch, und deine ist es bis heute, eine Art Kritik an der visuellen Kultur, die uns die Massenmedien präsentieren; Kritik an dieser Identifizierungs-, Personalisierungs- und Festschreibungslogik, der wir uns unterwerfen. Gibt es für dich eine Art kritisches Potential in der Art und Weise, wie diese Bilder sich in der Welt behaupten wollen, bewegen wollen?

**Silvie Defraoui:** Eine Projektion im Raum ist kein Fenster auf eine andere, bessere oder schönere Welt, sondern es ist ein Licht-Bild, das sich über etwas bereits Bestehendes legt. Oft schneide ich ja kreisrunde Löcher in meine Fotografien und dahinter sieht man die Wand oder auch die Tapete. Natürlich bin ich kritisch der Welt gegenüber, natürlich bin ich gegenüber den Massenmedien, der allgemeinen Formatisierung und so weiter, kritisch eingestellt. Aber ich will absolut nicht, dass meine Bilder didaktisch und direkt kritisch sind. Ich denke, jede Kunst, auch die Kunst, die ich liebe, neu oder alt, ist etwas, das nicht alles zulässt, nicht alles erraten lässt, sondern das den Zuschauer bis zu einem gewissen Punkt führt, ganz präzise, und ihn dann loslässt. Und diesen Punkt vom Loslassen finde ich sehr wichtig. Also nicht didaktische Kunst, aber präzise gewählte Mittel und Elemente. Es ist eine Erfahrung, ein Weg, auf dem man plötzlich losgelassen wird, und das ist dann für den Betrachter, also für mich als Betrachter, immer der interessante und spannende Augenblick. Verstehst du, was ich meine?