

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2017)
Heft:	100-101: Expanded exchange
Artikel:	Designer : Trix Wetter Parkett 1-61 (1984-2001) im Gespräch mit Jacqueline Burckhardt = in conversation with Jacqueline Burckhardt
Autor:	Wetter, Trix / Burckhardt, Jacqueline / Schelbert, Catherine
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-817185

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Designer

Trix Wetter Parkett 1–61 (1984–2001) im Gespräch mit Jacqueline Burckhardt

Jacqueline Burckhardt: Trix, bei der Gründung von *Parkett* im Herbst 1983 wollten wir dich als unsere Graphikerin gewinnen, weil wir vernommen hatten, wie professionell und kunststiftend du seist. Wie wurdest du Graphikerin, wie kamst du zur Kunst und letztlich zu *Parkett*, das du bis zur Nummer 61 im Jahr 2001 gestaltet hast?

Trix Wetter: Nach fünf Jahren Kunstgewerbeschulen in Bern und Biel erhielt ich meine erste Stelle bei der Werbeagentur Hablützel & Jaquet in Bern. Jaquet war ein passionierter Kunstmaler. Er hatte sich 1961 gleichzeitig mit Harry Szeemann für die Stelle des Berner Kunsthalledirektors beworben. Den Posten erhielt jedoch Szeemann, Jaquet wendete sich Werbung und Design zu und animierte uns Mitarbeitende, zu Vernissagen zu gehen, in die Kunsthalle Bern oder ins Kunstmuseum Luzern, das damals von Jean-Christophe Ammann grossartig geleitet wurde. Zudem: Wer sich in den 70er-Jahren in Bern im Kunstkreis bewegte, traf unweigerlich auf Meret Oppenheim, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Markus Raetz, Hanna Villiger, James Lee Byars, Balthasar Burkhard oder auf den Galeristen Toni Gerber, durch den ich unter anderen Sigmar Polke kennenlernte. Sigmar stellte ich meine Wohnung zur Verfügung, als ich einmal für längere Zeit nach Indien reiste.

JB: Beruflich warst du zu Beginn deiner Karriere eher auf den Gebieten Werbung und Design tätig, weniger in der Buchgestaltung. Wie kam es dazu, dass du später vor allem Kunst- und Architekturbücher gestaltet hast?



Jacqueline Burckhardt, Trix Wetter, 1998.

TW: Nach fünf Jahren Anstellung bei Hablützel & Jaquet machte ich mich selbstständig. Ich wurde angefragt, ein dickes Nachschlagewerk mit dem bemerkenswerten Titel *Die Schweiz vom Bau der Alpen bis zur Frage nach der Zukunft* mitzustalten. 1975 gab es der Migros-Genossenschafts-Bund heraus. Anfang der 80er-Jahre zog ich von Bern nach Zürich. Beruflich zeichnete ich Illustrationen für das Magazin des Tages-Anzeigers und arbeitete für das Warenhaus Globus. Zu *Parkett* kam ich, weil mich der Künstler Peter Emch Bice empfahl, die gerade daran war, mit dir, Walter Keller und Peter Blum *Parkett* zu gründen. (A.d.R.: Dieter von Graffenried kam erst nach der ersten Ausgabe zu *Parkett*).

JB: Wir wollten von Anfang an *Parkett* in deutscher und englischer Sprache herausgeben, um eine transatlantische Brücke der Kunstkritik zwischen Europa und den USA zu schlagen. Beide Sprachen sollten gleichwertig erscheinen, Text- und Bildteil unaufgeregert, unmodisch, aber höchst attraktiv und lesefreundlich komponiert

sein. Nach diesen Kriterien hast du das Konzept für die Gestaltung massgeschneidert.

TW: Wie gesagt, ich war damals weniger auf die Typographie – eine typisch schweizerische Spezialität – ausgerichtet als auf das Bildhafte, wie Logos, Illustrationen oder Signaletik. Doch es reizte mich, das graphische Konzept für *Parkett* zu erstellen, weil die Zeitschrift eng mit den Künstlerinnen und Künstlern zusammenarbeiten wollte. Über das Heftformat, das ihr bereits bestimmt hatte, ein in der Höhe reduziertes Din-A4-Format, war ich am Anfang nicht glücklich, versuchte mich erfolglos dagegen zu wehren. Doch mit der Zeit gefiel es mir immer besser.

Die grosse Herausforderung war tatsächlich die Gestaltung der Zweisprachigkeit und die Bildregie, die sich über die Artikel in zwei Sprachen erstrecken musste. In den ersten Nummern liefen die beiden Sprachen in zwei Spalten nebeneinander, die Übersetzung in kursiver Schrift. Danach änderte sich das allmählich, bis wir entschieden, die Sprachversionen zu jedem Artikel hintereinander und ohne typographische Unterscheidung laufen zu lassen. Dabei musste die Bildregie ohne Wiederholung in beiden Sprachen gleich aussagekräftig bleiben.

JB: Was bedeutete es für dich, mit Serifenschrift zu arbeiten? Das war doch in der Schweizer Graphiktradition der Moderne eher verpönt.

TW: Wir wollten uns explizit von der typischen Schweizer Graphik mit Sans-Serifen-Schrift entfernen, weg vom linksbündigen Univers-, Akzidenz-, Grotesk-, Helvetica- oder Futura-Denken. So entschieden wir uns für die Baskerville-Schrift, und dabei ist es bis heute geblieben.

JB: Du hattest auch Logos für die Rubriken Balkon, Les Infos du Paradis, Cumulus aus Europa/Cumulus aus Amerika oder Garderobe zu erfinden.

TW: Das machte Spass, und ein wichtiger Teil wurde die Gestaltung der Inserts, bei denen ich die Entwürfe der Künstlerinnen und Künstler umsetzte. Mein Lieblingsinsert ist und bleibt jenes von John Baldessari, das für mich und den Drucker schwierig zu erstellen war, ein Heft im Heft mit 30 Seiten, schmäler als *Parkett*. Es basiert auf 15 Schwarz-Weiss-Stills aus alten B-Movies. Baldessari gab die Anweisung, die Stills in der Hälfte vertikal durchzuschneiden und die eine Hälfte auf die Vorder-, die andere auf die Rückseite eines jeden Heftblatts zu drucken. Eine einfache Idee mit viel Effekt.

JB: Bezeichnenderweise betitelt Baldessari dieses Insert mit *Back to Back is Not the Same as Side by Side*, denn die Doppelseiten, auf denen sich die Hälften zweier Stills von zwei verschiedenen Filmen verbinden, lassen ganz neue Filmszenen imaginieren. Übrigens ist in derselben Nummer 7 auch Brice Mardens Edition für *Parkett* eingebunden, eine Radierung, für die Marden deine Umbruchblätter benutzt hat und mit deinem Layoutsystem eine Art musikalische Komposition auf einem Leporello erstellte.

TW: Und für Mardens Leporello wie für Baldessaris Stills kam es zweimal in dieser Nummer zum Papierwechsel. Doch den abenteuerlichsten Papierwechsel hatten wir bereits in Nummer 2 mit Polkes 550 cm langem Leporello. Polke suchte dafür das reliefierte Spinnwebenpapier aus, das wir von den alten Photoalben kennen. Dieses musste in Teilstücken auf der Druckmaschine für das Schweizer Papiergelei bei der Firma Orell Füssli bedruckt werden, denn in den gewöhnlichen Offsetdruckmaschinen hätte sich dieses Papier verheddert. Danach wurden die Teile von Heimarbeitern sorgfältig zusammengeleimt, und der Buchdrucker musste es im Heft einbinden. Meine Aufgabe war, all diese Schritte mitzudenken und genau zu berechnen, wie das Leporello gefaltet sein soll.

JB: Was waren sonst noch Höhepunkte in der Gestaltung von *Parkett*?

TW: Natürlich die Covers. Es wurde immer mit Bice und dir besprochen, welche Künstlerin oder welcher Künstler darauf erscheinen soll und welche Bilder die geeignetsten und aussagekräftigsten sein könnten. Einige Umschläge haben die Künstlerinnen und Künstler selber gestaltet, beispielsweise jenen der Nummer 33 mit den Collaborations von Rosemarie Trockel und Christopher Wool. Trockel wollte einen weissen Schutzumschlag mit blauer Schrift und einem blauen horizontalen Balken, wie wir ihn von den Büchern der Bibliothek Suhrkamp kennen, und sie setzte ein blaues Deleatur-Zeichen auf den Buchrücken.

JB: Ja, es gibt all die Künstlerbeiträge auf den Buchrücken, die *Parkett* eine besondere Note verliehen. Denn nach dem fünfzehnten Band fiel auf, wie langweilig die Buchrücken im Büchergestell wirkten. So entstand die Idee, jeweils eine Künstlerin oder einen Künstler über mehrere Nummern mit den Buchrücken zu beauftragen. Wunderbar Spielerisches kam dabei heraus.

TW: Schön war die direkte Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen und Künstlern. Sie erhielten das Layout zugeschickt, aber einige kamen mit euch bei mir vorbei: Enzo Cucchi, Jannis Kounellis, Mario und Marisa Merz, Brice Marden, David Byrne, Tim Rollins and the Kids of Survival oder David Hammons, mit dem ich nur kurz über das Layout geredet habe, dafür lange über Musik. Er hat mich ganz besonders beeindruckt. Peter Fischli und David Weiss kamen mit einer grossen Schachtel voller ungeordneten Bildmaterials und meinten: «Such einfach aus, was du brauchen kannst.» Aber die Katze für ihr *Parkett*-Cover bestimmten sie selbst.

JB: Einige der Künstlerinnen und Künstler waren in Zürich, weil sie auch mit dem Kupferdrucker Peter Kneubühler für ihre *Parkett*-Editionen arbeiteten, so Cucchi, Kounellis, Merz oder Eric Fischl und Markus Raetz.

TW: Genau. Wenn sie dann zu mir kamen, segneten die meisten, ohne zu korrigieren, das Layout ab. Manchmal ging ich zu den KünstlerInnen ins Atelier. Unvergesslich der Besuch mit Bice in Andy Warhols Factory in New York. Dann gab es auch den Fall Dieter Roth: Er hatte für eine *Parkett*-Collaboration zugesagt, aber nur unter der Bedingung, er könne die Texte selber handschriftlich schreiben und übersetzen und gleich auch das Layout alleine gestalten. Doch in letzter Minute stieg er aus, und wir standen da und mussten uns sofort umorientieren.

JB: Als wir mit *Parkett* anfingen, arbeiteten wir alle noch ohne Computer und ohne Faxmaschine, waren jedoch im Besitz eines Schwarz-Weiss-Kopierers. Du gestaltetest das Layout ganz handwerklich. Wie waren die Abläufe damals?

TW: Ich schickte die Manuskripte dem Setzer mit den Anweisungen zu Schriftart, Punktgrösse, Zeilenabständen et cetera. Danach erhielt ich von ihm die Fahnen, schnitt diese in Spalten und liess sie durch die Wachsmaschine laufen, um sie auf die Umbruchbogen kleben zu können. Wollte ich eine Schriftgrösse ändern, musste ein Kurier von mir zum Setzer rasen und wieder zurück. Heute drückt man im Computer einfach auf die Tasten und zieht mit der Maus Texte und Bilder an die richtigen Stellen. Doch am Anfang von *Parkett* gab es endlos viele handwerkliche Abläufe, bei denen sich leicht Fehler einschleichen konnten. Wir mussten alle hoch konzentriert arbeiten.

Die Bilder kamen in Form von Dias, Ektachromen; Photos auf Papier oder Abbildungen in Büchern. Die

Dias musste ich aus den Rahmen nehmen und aufpassen, dass ich sie nicht seitenverkehrt bearbeitete. Für das Layout photokopierte ich die Bilder schwarzweiss, wobei ich immer mühsame Dreisatzrechnungen machen musste, um sie zu vergrössern oder zu verkleinern.

Tage- und nächtelang war ich dann mit euch beim Drucker, um alles zu überwachen und Farbkorrekturen vorzunehmen, denn die Umbrüche und die Blaupausen waren alle ohne Farbe. Zu Beginn gab es auch noch keine farbigen Andrücke, das kam erst später. Manchmal mussten wir Druckplatten ersetzen lassen, was Stunden dauerte. Heute werden sie nur schnell neu belichtet. Unfassbar, die Fortschritte in der Technologie seit den 80er-Jahren!

JB: Ja, gewaltig, damals waren wir der Produktionsform Gutenberg aus dem 15. Jahrhundert näher als dem digitalen Zeitalter.

Es gibt im *Parkett* auch von Hand Aufgeklebtes, wie das Bild von Cucchi auf dem Cover von *Parkett* Nummer 1, oder Hineingestempeltes, wie die Werbung von Thema Selection, Perforiertes bei den Briefmarken im Insert von General Idea, Herausgerissenenes in Ryan Ganders Insert oder auch ausgestanzte Seiten für die Handschuhe von Meret Oppenheim.

TW: Apropos Meret: Zu meinen Aufgaben gehörte es auch, dass ich für ihre *Parkett*-Edition, die Handschuhe nach einem Entwurf von 1936, die Adern für den Siebdruck zeichnete. Diese Adern wurden dann in Italien hellrot auf das himmelblaue Leder gedruckt und danach passepoliert.

JB: *Parkett* besitzt eine wunderbar haptische Qualität, die vielleicht Douglas Gordon dazu verlockt hat, in seiner Edition mit dem Titel *Signature* direkt ins Fabriano-Papier zu beißen, das dann ins *Parkett* eingebunden wurde und dort den klaren Abdruck seiner Zähne zeigt.

TW: Die Lust auf Haptisches zeigt sich ja allein schon im gestickten *Parkett*-Logo. Die Idee stammt aber nicht von mir, sondern von Enzo Cucchi, dem Collaboration-Künstler der ersten Nummer.

JB: Seine Idee gefiel uns, weil sie ganz unserem Wunsch entspricht, tief in die Materie, in die Kunst und Kunstkritik, einzudringen und nicht einfach oberflächlich darüberzugleiten. Zudem ist das Gestickte ein Bekenntnis zu einem archaischen Handwerk, was für viele Künstlerinnen und Künstler wichtig ist.

TW: Für den gestickten Schriftzug suchte ich nach Vorlagen von Stickschriften und allmählich fanden wir die Lösung für seine bewegte Wimpelform, die Dynamik suggerieren will. Auf den Buchstaben A R T setzten wir kleine Dekorationen, damit man weiß, womit man es hier zu tun hat. Zuletzt hat Mama Livia Curiger das Logo in Eins-zu-eins-Grösse gestickt, so wie es auf jedem Heft erscheint.

JB: Ich erinnere mich, Hablützel, dein ehemaliger Chef, war über dieses Logo entsetzt, und viele Graphiker rümpften die Nase. Aber bei den Künstlerinnen und Künstlern schlug es wie eine Bombe ein. Die liebten es. Nun noch eine Frage: Nach der Nummer 61 wolltest du nicht weiter *Parkett* gestalten. Sträubtest du dich gegen die Desktopgraphik, weil du auf einmal angewiesen warst auf Leute, die damit umzugehen wussten?

TW: Ich war nicht gegen den Computer, aber dasselbe Layout, das ich bisher handwerklich komponiert hatte, jetzt auf dem Computer machen zu müssen, reizte mich wenig.

JB: Fandst du, dass sich die Computer-Ära im *Parkett* deutlicher hätte manifestieren sollen?

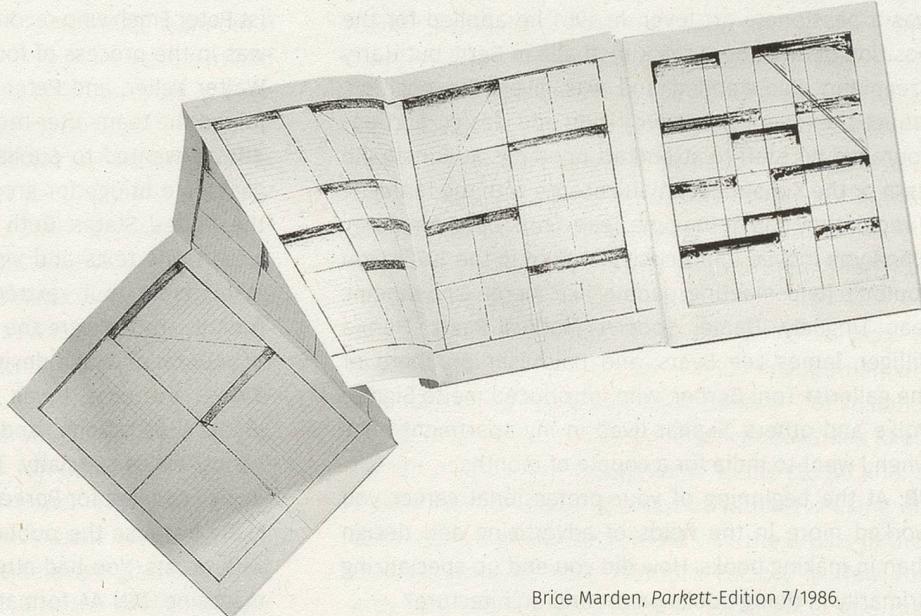
TW: Nein, überhaupt nicht. Doch haben wir einmal abgewogen, ob *Parkett* einen frischen Look erhalten sollte. Aber das wurde zum Glück verworfen. Die Kontinuität ist eine grosse Qualität, schliesslich ändert sich ja der Inhalt ständig.

Doch als mir damals Hanna Koller am Computer bei *Parkett* assistierte, wurde es für mich zu einer allzu

mechanischen Geschichte. Dann, mit der Zeit, habe ich den Umgang mit dem Computer gelernt, und heute ist er für mich zum alltäglichen Instrument geworden. Zeit spare ich damit aber keine. Bei der handwerklichen Gestaltung von *Parkett* musste ich mir alles zuvor genau überlegen. Es war ein ganz anderer kreativer Prozess. Heute probiert man am Computer tausend Varianten von Schriften, Farben und Formen aus und kann aus endlos vielen technischen Möglichkeiten auswählen. Damals gab es auch viel mehr Zusammenarbeit mit den Leuten, heute sitze ich relativ einsam am Computer.

JB: Stimmt, wir waren viel bei dir, kürzten oder verlängerten Texte, damit sie in dein Layout passten, oder wir schrieben die Legenden auf unseren Schreibmaschinen bei dir auf dem Boden, weil kein Platz auf den Tischen war, und ganz viele Details wurden besprochen.

TW: Als ich aufhörte, mit euch zu arbeiten, hatte ich – gewiss auch dank *Parkett* – bereits viele Aufträge für Kunst- und Architekturpublikationen erhalten. Von 1989 bis 1991 gestaltete ich das italienische Design- und Architekturheft *Ottagono*. Marco de Michelis war der Chefredaktor. Auch die Kunsthalle Zürich und das Fotomuseum Winterthur engagierten mich. So hatte ich viel zu tun. Zudem war Hanna Koller, die mir seit 1990 für die Gestaltung von *Parkett* assistierte, gänzlich flügge geworden, um meine Arbeit bestens übernehmen zu können.



Brice Marden, *Parkett*-Edition 7/1986.

Designer

Trix Wetter Parkett 1–61 (1984–2001) in conversation with Jacqueline Burckhardt

Jacqueline Burckhardt: Trix, when we founded *Parkett* in the fall of 1983, we wanted you on board as our designer because we knew how professional you are and how much you love art. You ended up designing all of our issues up to number 61 in the year 2001. How did you become a graphic artist, what interested you about art and ultimately *Parkett*?

Trix Wetter: After five years studying at the School of Applied Art in Bern and Biel, I got my first job with the advertising agency Hablützel & Jaquet in Bern. Jaquet was a passionate art lover. In 1961 he applied for the position of director at the Kunsthalle in Bern, but Harry Szeemann also applied and was given the position. Jaquet then went into advertising and design and encouraged his staff to attend art openings at Kunsthalle Bern or the Kunstmuseum in Lucerne with the fantastic director they had at the time, Jean-Christophe Ammann. When you moved in art circles in Bern in the 1970s, you couldn't help meeting people like Meret Oppenheim, Jean Tingüely, Daniel Spoerri, Markus Raetz, Hanna Villiger, James Lee Byars, and Balthasar Burkhard or the gallerist Toni Gerber, who introduced me to Sigmar Polke and others. Sigmar lived in my apartment once when I went to India for a couple of months.

JB: At the beginning of your professional career you worked more in the fields of advertising and design than in making books. How did you end up specializing primarily in doing books on art and architecture?

Many years later, I started working with the Swiss publisher Peter Lang AG, and I designed the book *Die Schweiz vom Bau der Alpen bis zur Frage nach der Zukunft* (Switzerland from the Construction of the Alps to the Question of the Future). It was published in 1975 by the Migros-Genossenschafts-Bund. In the early 1980s I moved from Bern to Zurich. I did illustrations for the magazine of the *Tages Anzeiger* newspaper and worked for the Globus department store. It was the artist Peter Emch who recommended me to Bice when she was in the process of founding *Parkett* along with you, Walter Keller, and Peter Blum. (Dieter von Graffenreid joined the team after the first issue of *Parkett*.)

TW: We wanted to publish *Parkett* in German and English as a bridge for art criticism between Europe and the United States. Both languages would carry equal weight, the texts and visuals would be laid-back, unfashionable but extremely attractive and reader friendly. Those were the criteria that formed the basis of your tailor-made design.

TW: At the time, I was working more on visuals like logos, illustrations, and signage than typography—a typical Swiss specialty. The idea of coming up with a design concept for *Parkett* really appealed to me, especially because the publication wanted to work closely with artists. You had already agreed on the size of the magazine, DIN A4 format but reduced in height, which

was not to my taste. I tried to make you change your mind—but in vain. I gradually got used to it and really came to like it.

Actually, the greatest challenge was the dual-language layout and the placement of visuals that had to be spread out over articles in two languages. In the first issues, the two languages were side-by-side in parallel columns, with the translation in italics. We soon changed that and decided to have the languages for each article follow each other without distinguishing them typographically. And the visuals would not be duplicated but would carry the same weight in both languages in relation to the text.

JB: How did you feel about using a serif typeface? That was basically a no-go in modernist Swiss design.

TW: We wanted to set ourselves apart from the typical sans-serif look of Swiss graphic art, from the mentality of left-aligned Univers, Akzidenz-Grotesk, Helvetica or Futura typefaces. So we decided to use Baskerville and Parkett has stayed with it ever since.

JB: You also had to create logos for all the sections, like Balkon, Les Infos du Paradis, Cumulus from Europe/Cumulus from America and Garderobe.

TW: That was fun to do and then there were the Inserts, for which I had to figure out how to present the artists' proposals. My favorite Insert was and still is John Baldessari's. It posed quite a challenge for me and the printer. It's a narrower 30-page volume within a volume, consisting of 15 black-and-white stills from old B movies. Baldessari instructed us to cut the stills in half vertically and print them on the front and back of each page. It's a simple idea but very powerful.

JB: Significantly, Baldessari titled his insert *Back to Back is Not the Same as Side by Side*. You get completely new scenes when you see the halves of stills from different films juxtaposed on the double pages. Incidentally, Brice Marden's edition for Parkett is bound into the same issue, number seven. Marden used your layout sheets to make an etching, a kind of musical composition on a foldout.

TW: Which meant using different paper twice in the same issue—for Marden and for Baldessari. But the most adventurous change of paper ever bound into Parkett was Polke's accordion foldout in the second issue. It was 18 feet long. Polke selected glassine paper embossed with a spider's web, like the kind that used

to interleave the pages of photo albums. It had to be printed in sections on the machine used by Orell Füssli to print Swiss paper money because ordinary offset machines would have mangled the paper. Then it had to be outsourced to people who carefully glued the sections together after which the printer bound it into the issue. My job was to coordinate all the steps and to calculate exactly where to place the folds.

JB: What were the other highlights in designing Parkett?

TW: The covers, of course. You and I and Bice always got together to discuss which artist to feature on the cover and which pictures might make the best impact. In some cases, the artists designed the cover themselves, like Rosemarie Trockel and Christopher Wool for number 33. Trockel wanted a white book jacket with blue lettering and a blue horizontal band, like the style of the small books published by Bibliothek Suhrkamp. And she put a blue delete sign on the spine of the dust jacket.

JB: Yes, we introduced the idea of putting something on the spines of Parkett in the fifteenth issue because the magazine seemed so boring all lined up on a bookshelf. So we invited artists to design the spines of three or four issues in a row and they have come up with wonderfully playful ideas.

TW: It was also such a pleasure to be able to work together with the artists. We always sent them the layout but in some cases they came to my office, like Enzo Cucchi, Jannis Kounellis, Mario and Marisa Merz, Brice Marden, David Byrne, Tim Rollins and the Kids of Survival, and David Hammons. In David's case we talked more about music than we did about the layout. He made a great impression on me. Peter Fischli and David Weiss—they were the collaboration artists for number 17—showed up with a big box full of material for me to choose from: "You can decide what to use." But the cat on the cover was their choice.

JB: Some of the artists came to Zurich to work on their editions for Parkett with Peter Kneubühler, who was specialized in copperplate printing—for instance, Cucchi, Kounellis, Merz or Eric Fischl and Markus Raetz.

TW: Afterwards they would come to my studio and, as a rule, they accepted the layout without making any corrections. Sometimes I would visit the artists in their studios. Going to Andy Warhol's Factory in New York with Bice was an unforgettable experience. And then

there was Dieter Roth. He had agreed to be a collaboration artist for *Parkett* under the condition that he would be permitted to write the texts by hand, translate them himself, and do the entire layout himself as well. It was a great idea but he backed out at the last minute, and we had to find an alternative in a big hurry.

JB: When we started with *Parkett*, we had no computer and not even a fax machine, just a black-and-white copier. You did the entire layout by hand. What was the procedure?

TW: I sent the manuscripts to the typesetter with instructions regarding typeface, point size, line spacing, etc. Then he would send me the galleys. I cut them into columns and ran them through the wax machine so that I could paste them on the dummy. If I wanted to change the point size, a courier had to race to the typesetter and back again. Nowadays, you just drag and drop text and pictures with the mouse. In the beginning there were so many manual steps, which was, of course, a potential source of error. The work required extreme concentration.

The visuals came in the form of slides, Ektachromes, photographs on paper, and even reproductions in books. I had to take the slides out of the frames and make sure not to print them backwards. I made black-and-white photocopies of the pictures and always had to do laborious mathematical calculations when I wanted to enlarge them or make them smaller. We spent days and nights at the printers to oversee everything and correct the colors because the layout and blueprints were all in black-and-white. They couldn't pull proofs in color at first; that didn't come until later. Sometimes we had to have plates replaced, which took hours. There's been such extraordinary technological progress since the 1980s, incredible.

JB: True, the way we produced in those days was closer to Gutenberg and the 15th century than to the digital age. And in many issues, there were unique features: an image glued by hand like Cucchi's picture on the cover of the first issue, hand-stamped images like the advertisement for Thema Selection, the perforated stamps in General Idea's Insert, torn pages in Ryan Gander's Insert, and pages punched out for Meret Oppenheim's gloves.

TW: Speaking of Meret: for her *Parkett* edition, I had to draw the veins on the gloves after a draft of 1936 for

the silkscreen process. The veins were printed in Italy, light red on sky-blue leather, and the piping was done afterwards.

JB: *Parkett* has a wonderfully haptic quality which may have inspired Douglas Gordon to actually bite the Fabriano paper in his edition titled *Signature*. It was then bound into the issue and you can clearly see the imprint of his teeth.

TW: The haptic quality of *Parkett* starts with the logo itself. That wasn't my idea but Enzo Cucchi's, the collaboration artist in the very first issue.

JB: His idea appealed to us because it matched exactly what we were aiming for, namely, to go into depth in addressing our subject matter, art and art criticism, and not just glide across surfaces. That slows things down just like embroidering—an archaic craft. In fact, hand-crafting is still important to many artists.

TW: I did a lot of research into embroidered lettering to find something suitable for the logo until we decided on the dynamic, undulating pennant shape. And we added little embellishments to the letters A R T to emphasize what *Parkett* is about. Livia Curiger, Bice's mother, did the embroidery for us in full scale, exactly the way it appears on every cover.

JB: I remember how much the logo shocked your former boss, Hablützel. He thought it was terrible. But it certainly hit home with our artists. They loved it. Just one more question. After the 61st issue, you didn't want to design *Parkett* anymore. Was it because you couldn't reconcile yourself with desktop graphics and suddenly had to rely on people who had those skills?

TW: I wasn't opposed to the computer as such but being compelled to use it to do the same layout that I had previously done by hand just didn't appeal to me.

JB: Do you think the design of *Parkett* should have been modified to reflect the computer era?

TW: No, not at all. But at one point we did entertain the idea of giving *Parkett* a new look. Luckily, that never came about. The continuity is of real value and, obviously, the content changes all the time. But with Hanna Koller assisting me at the computer, it just became too mechanical for me. Gradually, I did learn how to use a computer and it has now become a self-evident tool. But it doesn't save time. When I was still designing *Parkett* by hand, I had to work out everything very carefully beforehand. It was an entirely

different creative process. Now you just try out thousands of variations in typeface, color, and form; you can choose from practically infinite technical possibilities. And we used to work together a lot more; now, I'm relatively isolated, sitting at my computer.

JB: That's true, we were often at your place, shortening or lengthening texts to make them fit in the layout or sitting on the floor, typing captions into a typewriter because there was no room left on your tables. And we talked about countless details.

TW: When I stopped working with you, I had already been asked to do publications on art and architecture—no doubt thanks to *Parkett* as well. From 1989–1991, I designed *Ottagono*, an Italian design and architecture magazine. Marco de Michelis was the editor-in-chief. Kunsthalle Zürich and the Fotomuseum Winterthur also gave me work. So I had a lot to do. Besides, by then, Hanna Koller, who had been assisting me in designing *Parkett* since 1990, was more than capable of taking over.

(Translation: Catherine Schelbert)



Bice Curiger, Trix Wetter, Studio Trix Wetter, Zürich, 1993.



Dennis Hopper, Trix Wetter, Bice Curiger, Kunsthalle Basel, 1988.