Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 57: Collaborations Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Nirschhorn

Artikel: Thomas Hirschhorn

Autor: Fleck, Robert / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681350

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: 13.07.2025

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

Thomas Hirschhorn

ROBERT FLECK

Am Anfang stand eine Ausstellung im Pariser Jeu de Paume. Catherine David arbeitete damals noch am Museum und hatte zwei jüngere Künstler, deren Namen in Paris weitgehend unbekannt waren, zu ihrer jeweils ersten Einzelausstellung in einem französischen Museum eingeladen. Einer der beiden Künstler, die sich umständehalber in einem Raum zusammengezwängt fanden, hiess Thomas Hirschhorn. Seine Ausstellung war höchst eigenartig. Ausgeschnittene Flächen, halb Bilder, halb Skulpturen, waren geometrisch, aber in verschiedenen Höhen der Wand entlang aufgehängt und zum Teil mit einem Stoff in rosaroter Farbe unterlegt, einem ähnlichen Ton, wie ihn Museen für klassische Kunst als Wandfarbe verwenden. Dazu gab es auf Hüfthöhe, derselben Wand entlang, einen weiss überzogenen Tisch, auf dem ähnliche Flächenfragmente lagen, nebeneinander gereiht, aber doch irgendwie ungeordnet. Diese flächigen Fragmente hatten unterschiedliche Oberflächen, die bisweilen anziehend und luxuriös wirkten, sich aus der Nähe aber als Billigmaterial entpuppten. Einige waren mit Alufolie überzogen, andere mit Cellophan umwickelt. Manche wiesen Plastikoberflächen auf wie Küchenmöbel oder schicke, postmoderne Skulpturen.

Thomas Hirschhorns Ausstellung im Jeu de Paume Anfang 1994 bedeutete eine verwunderliche Begegnung. Auf die Frage, wer dieser junge, bisher in Paris unbekannte Künstler sei, sagte ein Pressebetreuer: «Ein junger Künstler, der in Paris arbeitet.» Ein neuer französischer Künstler also? Das Bild war nicht so falsch. Diese Interpretation ist anhand des Werks von Thomas Hirschhorn auch heute durchaus möglich, wenn man das geistige Universum ausser Betracht lässt, aus dem diese Arbeit fliesst. Innerhalb der französischen Kunst gibt es seit den 60er Jahren eine «dekonstruktivistische» Tradition, die aus der strukturalistischen, analytischen oder postmodernen Zergliederung des bürgerlichen Begriffs von Malerei, Skulptur und Tafelbild neue Bedeutungsgehalte der bildenden Kunst zu gewinnen sucht. Dieser Tradition gehört zum einen die Bewegung «Support-Surface» an, die in den späten 60er und den 70er Jahren ideologisch interessant war, aber plastisch in der Entwicklung stecken blieb und ausserhalb Frankreichs kaum eine Rolle spielt. Aber auch französische Künstler von Weltdimension wie Christian Boltanski und Daniel Buren sind von diesem «Dekonstruktivismus» der Malerei und Skulptur geprägt, den zugleich Philosophen wie Gilles Deleuze und Jacques Derrida in ihrem angestammten Bereich des Denkens betrieben.

Endlich ein französischer Künstler, der diese Tradition beherzt aufgreift und mit ihr unabhängig umgeht? Man konnte die erste Museumsausstellung von Thomas Hirschhorn in Paris dahingehend deuten. Tatsächlich spielt zwar nicht der Stil, aber das Gedankengut und das formale Repertoire dieser französischen Tradition der Dekonstruktion eine bedeutende Rolle im plastischen Universum von Thomas Hirschhorn. Ein französischer Künstler, so zeigte die Ausstellung, konnte sich hinter dem Namen Thomas Hirschhorn nicht verbergen. Niemand aus der jüngeren Generation hatte bis dahin in Paris diese weitgehend negativ erlebte Tradition der letzten dreissig Jahre aufgegriffen. Jedenfalls deutete die Ausstellung auf eine überraschende Unabhängigkeit von den cartesianischen Regeln der französischen Kunst hin. Hirschhorns Ausstellung im Jeu de Paume Anfang 1994 stellte viele Fragen, auf die erst die Arbeiten der letzten Jahre eine Antwort gaben.

Im darauf folgenden Jahr fand in Bordeaux die Ausstellung «Shopping» statt. Das CAPC-Museum suchte sein Image in der Stadt aufzubessern. Jérôme Sans als Gastkurator lud internationale Künstler ein, Installationen für Luxusläden zu konzipieren. Hirschhorn wählte dazu den obszönsten Ort, nämlich eine Bankfiliale. Sein Beitrag war mit Abstand das beste Werk der Ausstellung. Hirschhorn konstruierte einen hausähnlichen Verschlag aus durchsichtigen Plastikplanen, der sich von weitem als Baustellenschutz für Arbeiten an der Bankfiliale ausnahm. Aus der Nähe betrachtet, war der Boden im transparenten Häuschen mit Schildern aus Pappe und Holz belegt, deren Aufschriften auf Obdachlose und andere Geschädigte der Zweidrittelgesellschaft hinwiesen, als ob ihnen das Haus nachts als Unterschlupf und tagsüber als Lager für verschiedene Schilder diene, die zum Betteln notwendig sind. Formal handelte es sich um eine zwingende Skulptur, die auch unabhängig vom Kontext der Ausstellung im urbanen Zusammenhang existierte und die anonymen ästhetischen Praktiken von Arbeitslosen aufgriff, um einen lockereren, unabhängigen Anklang an Minimal Art herzustellen. Im Inneren des Häuschens aus Plastikfolien war ein ähnliches Experiment mit Flächenfragmenten zu sehen wie in der Ausstellung im Jeu de Paume, nur liess sich der Malerei-Charakter dieser Anhäufung hier erst auf den zweiten Blick aus den scheinbar eindeutigen Botschaften erschliessen, die auf die beiläufig ausgeschnittenen Schilder geschrieben waren (etwa: «Ich habe Hunger und ersuche Sie um zehn Francs»).

Spätestens mit dieser Arbeit wurde deutlich, dass es sich bei Hirschhorn um einen Künstler mit einem höchst individuellen Ansatz und einem aussergewöhnlich sicheren Formgefühl handelt. Die späteren Arbeiten, für die «Skulptur. Projekte Münster», 1996, danach im Portikus, zuletzt an der Biennale in Venedig 1999, weisen durchwegs Eigenschaften auf, die sich schon in den zitierten Werken in Paris und Bordeaux finden. In erster Linie ist Thomas Hirschhorn ein Künstler, der sich durch die Verwendung von Zwischenformen freiarbeitet. Jedes Werk bedeutet eine gewagte Vermischung von hoch künstlerischen Formen und Materialien einerseits und anonymen, minder bewerteten Ausdrucksmitteln andererseits. Der ästhetische Druck der verschiedenen Traditionen zeitgenössischer Kunst wird dabei wie in einem Dampfkessel abgelassen. Man mag bei vielen Arbeiten Hirschhorns, zuletzt in Venedig, an das Haus des Facteur Cheval denken. Doch naiv ist dieser Künstler keineswegs. Ähnlich wie Buster Keaton im Stummfilm geht Thomas Hirschhorn von einer radikal antiillusionistischen Position aus. Ein sehr bewusster und reflektierter Künstler bedient sich hier naiver, anscheinend amateurhafter Mittel sowie «unmöglicher

---

ROBERT FLECK, geboren in Wien, derzeit Direktor des internationalen Post-Graduate-Programms an der Ecole régionale des Beaux-arts in Nantes, Frankreich, ist Kurator für bildende Kunst der neuen Biennale von Turin (April/Mai 2000) und Co-Kurator der Ausstellung «Surfing the Millennium» in der Kunsthalle Wien (Oktober 2000–März 2001). Er schreibt an einer Geschichte der Mühl-Kommune (Verlag Walther König, Köln).

Materialien» wie Plastikplanen und Tesa-Film, um neue Ausdrucksbereiche im historischen Kontext der zeitgenössischen Kunst aufzuspannen. Viele seiner Werke sind eine Parodie auf die politisch korrekte Sozialkunst der letzten Jahre, mit der es ihm gelingt, belastete Traditionen der Moderne – wie die geometrische Abstraktion, zu der er eine natürliche Neigung verspürt, und die Minimal Art – mit Leichtigkeit zu erfüllen und locker aufzugreifen. Am ehesten ist diese Kunst ästhetischer Zwischenstadien mit Franz West zu vergleichen, der auf seine Art das schwerfällige Erbe des Wiener Aktionismus in eine persönliche Arbeit mit dem Skulpturbegriff umkehrt.

In zweiter Hinsicht arbeitet Thomas Hirschhorn in seinen Skulpturen und malereiähnlichen Arbeiten an einem präzisen Vokabular, das sich ständig weiter entwickelt ohne zum ideologisch definierten Formenkanon zu gerinnen. Hirschhorn spielt den französischen Dekonstruktivismus gegen die abstrakte Geometrik schweizerischer Herkunft aus, die ihm sichtlich näher liegt, während er die französische philosophische und plastische Tradition offensichtlich genauestens kennt, wie schon früher die zahlreichen Künstler-Immigranten in Paris: Brancusi, Giacometti oder Hartung. Gegen beides setzt er die Art Brut-Haltung eines Louis Soutter, die bei ihm omnipräsent ist und ihm leicht von der Hand geht. Er gleicht sie aber wiederum durch die Eleganz und das dekorative Gefühl aus, das selbst der französischen Art Brut eines Gaston Chaissac eignet.

Dies soll nicht bedeuten, Thomas Hirschhorn kümmere sich besonders um Traditionen. Zwar ist der Künstler historisch sehr bewusst, doch die Spannung seiner Arbeiten stammt aus dem Verhältnis von ausserkünstlerischer Spontaneität und der Reflexion über die heutige soziale und ästhetische Position des Künstlers. Im Gegensatz zur neokonzeptuellen Ästhetik der politisch korrekten Kunst der letzten Jahre, zu soziologischen Darstellungsformen oder interaktivem Design, mischt Hirschhorn – nicht unähnlich den Post-Impressionisten vor hundert Jahren – die verschiedensten Register durcheinander um in einer ästhetisch ermüdeten, ausgelaugten Situation wieder ein neues expressives Potential zu erarbeiten. In gewisser Hinsicht steht dieser Arbeitsweise das Werk von Dieter Roth Pate. Hirschhorn nimmt dabei den Objekt- und Skulpturbegriff der Postmoderne der 80er Jahre als Ausgangspunkt um durch verschiedene antikulturelle Praktiken frischen Wind an diesem Paradigma zu erzeugen.

Der dritte Aspekt des Werks von Thomas Hirschhorn hat weder mit dem subkulturellen Inhalt (im Sinne von Pasolini) zu tun noch mit der formalen Stringenz der Arbeiten. Kaum ein anderer jüngerer Künstler der letzten Jahre hat das Denken so ernst genommen, im Sinne der zitierten französischen Tradition, wonach jedes Denken notwendigerweise ein «Denken des Aussen» (Maurice Blanchot) bezeichnet. Alle Arbeiten von Thomas Hirschhorn bewegen sich an der Grenze von Kunst und Nichtkunst, von Innen und Aussen, Normalität und Wahnsinn. Das ist bei weitem die interessanteste Dimension seiner Arbeit. Die Installationen von Hirschhorn handeln von Kommunikation, stellen aber zugleich jegliche Kommunikabilität in Frage. Man spürt, dass es sich nicht um eine formale Fragestellung handelt, sondern um eine existenzielle Dimension. Ähnlich wie bei Bruce Nauman – ohne damit einen Vergleich anstellen zu wollen – handelt jede Aussage nahezu unabhängig von der Form in erster Linie von der Unmöglichkeit des Sprechens. Dieses grundlegende Motiv liegt allen Arbeiten von Thomas Hirschhorn zu Grunde. Es verleiht ihnen auch jene Sicherheit und Selbstverständlichkeit sowohl was die ausserkünstlerischen Bezüge wie was die formalen Überlegungen im Rahmen der neueren Geschichte von Malerei und Skulptur betrifft. Jede Ausstellung von Thomas Hirschhorn handelt von der Schwierigkeit, in gleich welcher Sprache zu sprechen, und bediene sie sich eines bildnerischen Vokabulars. Da dieser Inhalt jenseits ästhetischer Dimensionen liegt, ist Hirschhorns Arbeit so evident.

Erst letzthin, anlässlich der Biennale von Venedig, haben wir zum Beispiel durch Zufall festgestellt, dass die Muttersprache sowohl von Thomas Hirschhorn als auch von mir Deutsch ist. Allerdings hat jeder von uns im Deutschen einen derart ausgeprägten Akzent, dass wir einander kaum verstehen. Also sprechen wir lieber schlecht französisch miteinander. Auch das hat eng mit Thomas Hirschhorns Arbeit zu tun.

Thomas Hirschhorn

ROBERT FLECK

It began with an exhibition at Jeu de Paume in Paris. Catherine David was working there at the time and had invited two young artists, relatively unknown in Paris, to mount their first solo exhibitions in a French museum. The two artists were crowded together in the same room due to a shortage of space; one of them was named Thomas Hirschhorn. His exhibition looked odd—to put it mildly. He had mounted cutouts, half picture, half sculpture, on the wall in a geometric pattern but at different heights, some of them against a background of pink fabric resembling the wallpaper in museums of classical art. In addition there was a white-topped table running the length of the wall at hip height, with similar cutouts on it, placed next to each other but somehow still jumbled. These flat fragments had a variety of surface structures, some looking highly attractive and luxurious but of cheap manufacture on closer inspection. Some had a layer of tin foil, others were wrapped in cellophane. Still others were plastic coated like kitchen furniture or chic postmodern sculptures.

Thomas Hirschhorn's exhibition at Jeu de Paume in early 1994 proved to be an astonishing encounter. On inquiring about this young artist, unknown in Paris, I was told that he was "a young artist who works in Paris." Ah, a new French artist? The idea was not that far-fetched. This interpretation could still apply to Thomas Hirschhorn's work today, apart from the mental universe that inspires it. Since the sixties French art has been informed by a tradition which has tried to construct new meanings by "deconstructing" the bourgeois concepts of painting and sculpture in structural, analytical or postmodern terms. This tradition is reflected on the one hand by the "Support Surface" movement, which made an ideological impact in the sixties and seventies but ceased to mature in plastic terms and barely made a ripple outside of France. On the other hand, French artists of international renown, like Christian Boltanski or Daniel Buren, were also influenced by the "deconstructivism" of painting and sculpture, pursued at the time by philosophers like Gilles Deleuze and Jacques Derrida in their own field of endeavor.

Have we here at long last a French artist who heartily embraces this tradition and gives it an independently creative twist? Thomas Hirschhorn's first museum show in Paris could certainly have been given such a reading. Not the style but the thinking and the formal repertory of French deconstructivism certainly do play a significant role in Hirschhorn's plastic universe. However, the exhibition demonstrated that a French artist could not be hidden behind the name of Thomas Hirschhorn. None of the younger generation in Paris had ever addressed the largely negative experience of this thirty-year tradition. Moreover, the exhibition signaled a surprising independence from the Cartesian rules of French art. Hirschhorn's exhibition at Jeu de Paume in early 1994 posed a number of questions that have only been answered in his works of the past few years.

ROBERT FLECK, director of the international post-graduate program at the Academy of Art in Nantes, France, is curator for the visual arts at the new Torino Biennale (April/May 2000) and co-curator of "Surfing the Millennium" at the Vienna Kunsthalle (October 2000 to March 2001).

1995 saw the exhibition Shopping in Bordeaux, mounted by the CAPC-Museum, which has been trying to improve its image in the city. Guest curator Jérôme Sans invited international artists to propose installations for luxury stores. Hirschhorn chose the most obscene site imaginable, the branch office of a bank. His contribution, by far the best in the entire exhibition, consisted of a shack made of sheet plastic, which looked from a distance as if the bank were under renovation. From close up, one could see that the floor of the little transparent building was littered with cardboard and wooden signs of the kind made by the homeless or other outcasts, as if the house were a nighttime shelter and by day, a place to store the signs required for begging. Formally, the work presented a compelling sculpture that was equally viable in the urban context outside of the exhibition, where the anonymous aesthetic practice of the unemployed showed a casual, independent rapport with minimal art. Inside the transparent plastic house, viewers saw an experiment with flat fragments similar to that shown in the Jeu de Paume exhibition, although it was only on second sight that the painterly character of these accumulated signs could be gleaned from the seemingly unequivocal messages inscribed on the randomly cut-out signs (e.g. "I'm hungry. Please give me ten francs.").

This piece clearly establishes Thomas Hirschhorn as an artist with an exceptionally idiosyncratic approach and an equally exceptional sense of form. Subsequent projects for the "Skulptur. Projekte Münster," the Kunsthalle Portikus in Frankfurt and, most recently, for the 1999 Venice Biennale all have the same characteristics as the above-described works in Paris and Bordeaux. Hirschhorn is essentially an artist who has carved himself a niche of hybrid forms. Every piece represents a bold mixture of highly artistic forms and materials, on one hand, and anonymous, inferior means of expression, on the other. The aesthetic pressure of the various traditions of contemporary art is thereby released like an engine blowing off steam. Many of the artist's works, most recently in Venice, recall postman Cheval's lifework, although naïve is the last word one would use to describe Hirschhorn. Like Buster Keaton in his silent movies, Thomas Hirschhorn takes a radically anti-illusionist stand. An extremely calculating and deliberate artist, he exploits naïve and seemingly amateur devices as well as "impossible materials" like plastic and adhesive tape, thereby creating new forms of expression in the historical context of contemporary art. Many of his pieces are a send-up of the politically correct social art that has prevailed over the past years. With uninhibited ease, Hirschhorn manages to fulfill the brief of such weighty modernist traditions as geometrical abstraction—which appeals to him by nature—and minimal art. This art of aesthetic inbetweens might best be compared to the work of Franz West, who has in his own way converted the heavy-handed heritage of Viennese aktionism into an inimitably personal interpretation of the concept of sculpture.

In his sculptures and his quasi paintings, Thomas Hirschhorn is working on a steadily evolving, precise vocabulary that is never in danger of coagulating into an ideologically defined formal canon. He pits French deconstructivism against geometrical abstraction of Swiss origins, the latter clearly being his preferred approach, although he is exceptionally well versed in French philosophical and plastic traditions, much like numerous artist-immigrant predecessors in Paris: Brancusi, Giacometti, or Hartung. Hirschhorn opposes both approaches with the art-brut attitude of a Louis Soutter, an attitude that is omnipresent in his work and obviously suits him. It is colored, however, with an elegance and a decorative verve that even informs the French art brut of a Gaston Chaissac.

This does not mean that Thomas Hirschhorn takes a special interest in tradition. The artist is acutely aware of history, but the tension in his works derives from the relationship between extra-artistic spontaneity and reflection on the social and aesthetic position of the artist today. In contrast to the neoconceptual aesthetics of politically correct art and sociological forms of representation or interactive design, Hirschhorn intermixes the two registers, not unlike the post-Impressionists a hundred years ago, in order to inject an aesthetically exhausted and depleted situation with new expressive potential. In a certain sense, this approach takes its cue from the oeuvre of Dieter Roth. Hirschhorn has chosen to start with the 1980s postmodern concept of objects and sculpture and to give this paradigm new impetus through various anti-cultural devices.

The third aspect of Thomas Hirschhorn's work is related neither to its subcultural content (in the sense of Pasolini) nor to its stringency of form. Hardly any other young artist has given such serious attention to French thought in the above mentioned tradition, according to which all thought necessarily designates a "thinking of outside" (Maurice Blanchot). All of Thomas Hirschhorn's works inhabit the borders between art and nonart, inside and outside, normality and insanity. This is by far the most interesting aspect of his oeuvre. His installations deal with communication, while at the same time questioning the very possibility. We sense that the work does not pose formal questions but is ultimately existential in nature. Although not to be compared, in Hirschhorn's work, like that of Bruce Nauman, every utterance deals, quite independently of form, with the impossibility of saying anything at all. All of Thomas Hirschhorn's works are based on this fundamental motif, which lends them the self-assurance and self-evidence that mark not only the extra-artistic references but also the formal considerations within the framework of the recent history of painting and sculpture. Every one of Thomas Hirschhorn's exhibitions addresses the difficulty of speaking any language at all, even a pictorial one. The fact that this issue lies beyond the domain of aesthetics makes Hirschhorn's work so evident.

Just recently, for example, at the Biennale in Venice, we discovered by chance that our native language is German. But we both speak it with such a strong regional accent that we can hardly understand each other. So we prefer to communicate in French. That, too, is closely associated with Thomas Hirschhorn's work.

(Translation: Catherine Schelbert)