

# "Les infos du paradis" : Thierry de Duve interviewed by Cay Sophie Rabinowitz = Thierry de Duve im Gespräch mit Cay Sophie Rabinowitz

Autor(en): **Duve, Thierry de / Rabinowitz, Cay Sophie / Goridis, Uta**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 60: **Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681269>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

# « LES INFOS DU PARADIS »

---

## *Thierry de Duve*

Interviewed by

*Cay Sophie Rabinowitz*

Brussels, April 3, 2000

The following discussion has been crafted from informal meetings and one taped interview with Thierry de Duve, who is known for essays and books, such as *Kant After Duchamp*, that mingle art history with philosophy. For the millennial celebrations in Brussels, de Duve has curated an exhibition titled "Voici: 100 Years of Contemporary Art" at the Palais des Beaux Arts in Brussels, on view through January 2001.

De Duve navigates within and between disciplines. Though the exhibition includes a few works predating 1900, it is an exhibition of contemporary art based on de Duve's conception of what makes an artwork contemporary. With Manet and Gauguin integrated with Broodthaers and Michael Snow, this exhibition eschews the common expectation that periods of artistic development can be defined by calendar years and the decisive scrutiny of trained experts. Instead, de Duve invites the general public to experience and evaluate works of art selected and configured according to grammatical structures rather than historical themes.

An idiosyncratic point of departure is established, first and foremost, by the title "Voici." *Voici*, by itself, does not refer to anything unless the speaker points at something while uttering the word "voici." As if to say "this" while pointing to indicate: "this is," or "see this." Also, uttering "this" implies that the speaker is addressing someone.

The subtitle: "100 Years of Contemporary Art," recalls a 1958 show in Belgium, "Fifty Years of Modern Art," where de Duve says he first saw Seurat's *LA GRANDE JATTE* (1884–86).

Initially as we discussed this part of the title, "100 Years of Contemporary Art," de Duve admitted lightheartedly "of course, it's a pun, a little joke." But when asked, "How is it contemporary?" or "Why not modern or postmodern, for that matter?" he replied in earnest, "Basically, that's where the joke becomes serious. ... That is to say, art, when it is any good, is always our contemporary. Even if the work is 2000 years old, it can speak to us in the present tense."

*Cay Sophie Rabinowitz:*

You have spent most of your life theorizing about art, looking at art, writing

about art. Why are you now doing an exhibition of art?

*Thierry de Duve:*

I am first and foremost an art lover, and I want to share that pleasure. This may seem ironic because as a theorist I wrote on and around a work of art that you don't need to see to ponder, namely, Duchamp's readymade. Indeed, the concept seems more important than the object itself in that particular case. Not so when it comes to a painting by Matisse or Mondrian or a Bruce Nauman installation, for example. Curating is first an egotistic pleasure. The opportunity to put together works that I simply long to see together is a great thrill. To do it not just for myself but for other people is an even greater thrill.

*CR:* But is it also a matter of theorizing? Is this exhibition in some way also a kind of essay?

*TD:* The show is structured along a certain number of questions, which are of course not displayed as such in the show. Works of art that are answers to questions, which have not yet been raised, are the newest.

CR: Can you explain what you mean by "the newest"?

TD: I have seen too much art that looks like an answer to an existing question, in which case the answer seems to be illustrating the theory. Good art, from both the art lover's and the theoretician's point of view, is art that mysteriously seems to hold in itself an answer to a question which we don't know yet. My role is, then, to seek the right question to address the work with.

CR: So, it's not the answer you don't know; it's the question that you don't know yet.

TD: We have the answer, yet not the question. Works of art are affirmative gestures, even though modern art negated many things, starting with figuration. And yet all artists put into the world something that was not there before. That's why we speak of creation when it comes to art.

CR: And perhaps that might also explain the title that you chose.

TD: The title of the show, "Voici," is untranslatable as such. (For commercial reasons, we had to settle for "Look" as the English title of the catalogue.) Etymologically speaking, the French word *voici* is a contraction of *vois ceci*, which itself is a contraction of *vois ce, ici* (see this here). As opposed to *voilà* (see that there). There is a proximity of the act of looking implied in the word *voici*. It's also a presentational device. You use the word *voici* to present something to someone, whereas *voilà* is mostly used to bring an end to a conversation. *Voilà* is demonstrative, *voici* is presentational.

CR: Could you explain the three parts of the exhibition?

TD: The first part is "Me Voici" (Here I Am): the work introduces itself. Then comes "Vous Voici" (Here You Are):

the work addresses the viewer and introduces the viewer to him- or herself, making the presence of the viewer sort of self-conscious. In part three, the works collectively start speaking of us: "Nous Voici" (Here We Are).

CR: About works speaking: when the work speaks in the present tense, is it alive?

TD: To endow a mere object with the capacity to speak and to present itself is easier when the work resembles us. As long as art was figurative, it was relatively easy to consider art capable of mediating between the realm of objects and the realm of human beings, and sort of being "alive." Call it a belief system, or at least a system of conventions based on suspension of disbelief. Abstract art, clearly, made that suspension of disbelief a lot more difficult. Better put, when the belief system could no longer be upheld, art turned abstract. At the root of modernism lies the heaviest crisis of faith.

CR: Is the "Me Voici" theme a kind of strategy meant to recover the human figure? Or humanism?

TD: For an object to start speaking and introducing itself to the beholder, it takes an act of faith on our part. We're not ready for that anymore. Today's challenge is to invent a new kind of humanism. Needless to say, this is something the show cannot even graze, though I'm convinced some artists are showing the way.

CR: The "Me Voici" section is then the first part, where one enters and is confronted with art objects. But what is it about the way they are presented? And the artists themselves, why are they in this "Me Voici" category?

TD: Let me just make a few concrete comparisons of works of art, some in the show and some not. (I want the

readers to enjoy surprise if they come to the show.) Let's take Rodin's AGE OF BRONZE (1875-76). Let's now take one of Giacometti's GRANDES FEMMES (1960) which is an elongated and taller than life-size eroded bronze (cast from plaster). There is something tragic emanating from those figures in which the only resemblance to a human figure is the hieratic upright position. One big clod of clay anchors the figure to its base. Then, let's take Barnett Newman's HERE III (1966), which is a vertical slab of stainless steel planted into a small pyramid of rusted steel. The pyramid itself rests on a heavy metal plate that has been cut irregularly with a welding torch. In comparison to the Giacometti and the Rodin, it is obvious that the human figure has totally disappeared. Standing before it, you might be puzzled and say, "What does this mean? It represents nothing." Simultaneously, when you move from Rodin to Giacometti to Newman, the emphasis shifts from the statue to the base. In the Newman, virtually all the attention goes to the presentational device, as if to say: in the process we artists lost the human figure, and we were driven to acknowledge that an object standing upright needs a prop. "Voici's" presentational strategies emphasize this shift, by way of juxtapositions and comparisons. I want to address the people who do not regularly come to museums and try to show (not explain) that there is something for them in the more "difficult" Newman work as well as in the Giacometti or the Rodin. When you get to a Duchamp readymade, all reference to the human figure has vanished and you're left with a plain, ordinary object. Yet Duchamp's BICYCLE WHEEL (1913) is obviously also a base on which an object has been planted. Everybody

speaks of the bicycle wheel, but we often forget the stool.

*CR:* I would just say it's not obviously an object placed on top of a base. In Duchamp's case, the stool is not just a base; it's the other part of the ready-made. The ready-made can only exist as the codependence or coexistence of these two objects.

*TD:* True. Just as the lady's feet belong to the Giacometti or the base to the Newman. Now, consider Manzoni's *MAGIC BASE* of 1961. Manzoni certainly took his lesson from Duchamp, except it's not a thing that's put on the base this time; it's a human being. Anybody who steps on the base instantly becomes a work of art. We have come full circle from Rodin, and the figure is now truly alive. To be art and to be alive are equated. Yet the irony is there for all to savor. Obviously, I have not been turned into a work of art just by stepping on the base.

*CR:* Except in that very moment when we see the Manzoni piece and imagine it to be so.

*TD:* Exactly. By an act of imagination—or to stretch things a little further, by an act of faith. Now, in what should we have faith? Art is a human institution that is subject to struggle and debate like all human institutions. Which is why "Me Voici" gives an important place to Marcel Broodthaers, who is probably the only artist in his generation to understand the post-Duchamp tragedy, that is, when the definition of art has become "anything and everything the art institution calls art."

*CR:* At this point we are no longer in "Me Voici."

*TD:* That's right. We are ready to enter "Vous Voici." And to start all over again from the viewer's point of view and judgment. A work of art doesn't exist

without its beholder. Mere objects do not address people. My car in the street does not address me with a demand. It is simply an object to be used. But works of art seem to address us and to demand something of us. So the theme of the second part is the address to the beholder. What kind of object is capable of doing that—presenting the beholder to him- or herself? A mirror. Several artists have used mirrors, or representations of mirrors, for example, Gerhard Richter or Michelangelo Pistoletto, in whose work the figure mostly turns its back to us, finding itself in the mirror the way we find ourselves in front of the mirror. The "Vous Voici" section opens with a room of mirrors meant to introduce the notion of a face-to-face between beholder and object.

*CR:* Does that lead us into painting?

*TD:* Yes, and abstract painting in particular, with an emphasis on monochrome painting. Face-to-face reduced to face-to-surface. It strikes me that when painting turned abstract, some painters went straight to two extremes: a surface that reflects all light (i.e. a mirror or something close) and a surface that absorbs all light. Malevich painted his *BLACK SQUARE ON A WHITE GROUND* in 1913, then his *WHITE SQUARE ON A WHITE GROUND* in 1917. This tension has repeated itself: in 1951, Rauschenberg painted his black and his white monochrome paintings at the same time; and in 1959, Stella did his famous black paintings, and six months later painted his aluminum paintings. Aluminum, though not quite as shiny, comes very close to a mirror. The fact that repeatedly painting tackled absorptive surfaces painted black or reflective surfaces painted white is the pretext to

introduce the viewer to a room of abstract art with Mondrian, Miró, Rothko, Mangold, Manzoni, Yves Klein, others, and amidst all of them one figurative portrait of a man who is looking at you, straight into your eyes (I'm not saying by whom). This is to convey with simple means the sense that although the human figure has disappeared from abstract painting—the way it has disappeared from Barnett Newman's *HERE III*—the human content is there. At which point I can afford to introduce the comeback of figuration in recent art without it being a return to the past or a betrayal of modernism. Gary Hill's video installation, *VIEWER* (1996), is a frieze of some twenty life-size people standing quasi-immobile and looking at us. The title, *VIEWER*, in the singular, establishes a one-to-one relationship with each of these people, who happen to be immigrants dressed in work clothes—precisely those people marginalized in Western society and whom we tend not to see. This work has a lot to say about us politically. "Vous Voici" starts with the address to the individual other and ends in the acknowledgement of otherness.

*CR:* I suppose we are ready to move into the "Nous Voici" section of the show. And I can sense what makes the exhibition contemporary: otherness, face-to-face, aesthetic clashes and affinities, historical dissonance?

*TD:* Sure. And the minute we deal with clashes and affinities, we deal with us. "Nous Voici," (Here We Are). I was talking earlier about the need for a new kind of humanism. No one can wish it into existence, of course, and certainly not merely with an art exhibition. But it's a matter of drawing the horizon line, so to speak. We are all concerned with birth, life, death, love,

work, and human relationships at large—this is the stuff of our lives (the old humanist themes). To say “Nous Voici” collectively is to say we were all born once. But remember, the works of art speak and now they speak of the collective in at least three senses: the couple work-beholder, now firmly established; the works of art among themselves, what we call a collection; and us, the human community or society.

CR: So the question of the human, of what is human and what binds us all together is there.

TD: Yes. What binds us together? Sex and language, perhaps. And what tears us apart? Sex and language, again. Or love and hate, peace and war, religion, politics, the economy, and so on. A huge and hilarious Bruce Nauman neon piece speaks of sex. An extraordinary painting by Basquiat that speaks of death will enter into a quite risqué dialogue with a huge and magnificent and very joyful Matisse full of life. A splendid Manet, with lovers at a café table watched over by the waiter, theoretically echoes Sylvie Blocher’s latest *Living Pictures* dealing with family relationships. There are other such dialogues.

CR: But there’s also still something you’re saying here in this “Nous Voici” section about address.

TD: The “Vous Voici” section, which is about address, actually paves the way for the “Nous Voici” section. The pronoun “we” has basically three characteristics and the third one will address your question, which is one for the theorist in me. The first is quantity. You don’t say “we” to refer to yourself alone. “We” goes from “the two of us” to “all of us,” from couple to humanity. The second is that “we” gets pronounced by one

person on behalf of a group. By what right? With what legitimacy? Are artists mandated only by themselves? By their own tradition? By today’s art world? By society at large? An artist speaks or ought to speak on behalf of humankind at large. And not on behalf of the art world only. This would be my position on the issue of universality in art, reality notwithstanding, multiculturalism notwithstanding, and so on. I know I’m going against the grain. For artists are not formally mandated by humanity at large. Humanism might postulate such a mandate, but humanism has been shattered and needs to be reinvented. To exclude part of humanity from art is like excluding part of humanity from reality. This is where, I believe, the third characteristic of the pronoun “we” teaches us something. While referring to the same people (say: Cay Sophie and Thierry), and uttered by one of them (say: Thierry) the pronoun “we” can be broken into two very different things: “you and I,” or “she and I.” In the first case the addressee is inside the “we,” in the second case the addressee is outside. There is never any proof that an artist is speaking on behalf of a universal “we.” Yet we can be sure of this: in order to be universal, the “we” must be a “you and I” otherwise at least one person remains outside: the person the “we” addresses. This person is then excluded from the community on behalf of which one claims to be speaking. Thus, you can’t be speaking on behalf of the whole of humankind unless you address the whole of humankind. The test (not the proof) of universality in matters of art rests on universal address. And the test’s test rests on whether or not you, as a viewer, feel addressed by the work in your humanity.

CR: Then the exhibition “Voici: One Hundred Years of Contemporary Art” is about the simultaneous presence of all these works in one place and the person being right there. Can you say something about how you envision the show not being “historical,” in that it is not about the century at large or history?

TD: But it is about the century at large, and it is about history. It’s just not about art history. The show is not an explanation of how Impressionism led to Cubism and how Cubism led to abstract art, and so on. I think it is an insult to the public to want to teach them art history against their will. One should be able to appreciate art with or without art history. The works are mingled on purpose to provoke clashes, but also to raise issues of quality and of meaning. Some canonical works of modern art have become so familiar that they are kind of dead. In a new context they can be rejuvenated and reinterpreted. Hopefully.

CR: Hopefully? I’d say inevitably.

TD: Now, one word about this century, and the dreadful fin-de-siècle mood we struggle to get out of. This century was not happy; we went through two world wars, through the Holocaust, genocide, Chechnya, and it goes on. We had to endure Nazism, and the betrayal of the modernist utopia, Communism. Though there is very little so-called “political art” in the show, because I don’t endorse that as a category, “Voici” testifies in a discreet way to the tragedies of this century. The memory of the twentieth century should not be erased, and at the same time we should not enter a new century engulfed in guilt and in melancholia. It’s about regaining optimism.

# Thierry de Duve im Gespräch mit Cay Sophie Rabinowitz Brüssel, 3. April 2000

Die folgende Diskussion ist das Ergebnis mehrerer zwangloser Treffen und eines auf Band aufgenommenen Interviews mit Thierry de Duve, Autor von Essays und Büchern wie *Kant nach Duchamp*, die Kunstgeschichte und Philosophie miteinander verbinden. Zu den Millenniumfeiern in Brüssel hat de Duve eine Ausstellung mit dem Titel «Voici: 100 Jahre zeitgenössischer Kunst» kuratiert, die bis Ende Januar 2001 im Palais des Beaux Arts in Brüssel zu sehen ist.

De Duve bewegt sich in und zwischen den Disziplinen. Auch wenn sich in dieser Ausstellung ein paar Arbeiten finden, die vor 1900 entstanden sind, so ist es doch – ausgehend von de Duves Vorstellung von «zeitgenössisch» – eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Eine Show, die Manet und Gauguin Seite an Seite mit Broodthaers und Michael Snow zeigt, muss die allgemeine Erwartung enttäuschen, dass Perioden künstlerischer Entwicklung durch Kalenderjahre und Analysen erfahrener Experten bestimmt werden können. Stattdessen lädt de Duve das Publikum ein, Kunstwerke zu erfahren und zu beurteilen, deren Auswahl und Anordnung eher von grammatikalischen als kunsthistorischen Themen bestimmt ist.

Der idiosynkratische Ausgangspunkt kommt bereits im Titel zum Aus-

druck: *Voici* heisst gar nichts, solange der Sprecher, der das Wort benutzt, nicht gleichzeitig auf einen Gegenstand zeigt. So als würde er «das» sagen und damit «dies da» oder «da, schau» sagen wollen. *Voici* zu sagen bedeutet auch, dass der Sprecher mit jemandem spricht.

Der Untertitel «100 Jahre zeitgenössischer Kunst» erinnert an eine 1958 in Belgien gezeigte Ausstellung: «Fünfzig Jahre moderne Kunst», in der de Duve zum ersten Mal Seurats LA GRANDE JATTE (1884–1886) gesehen hat.

Zu Beginn unseres Gesprächs, als wir uns über den Untertitel «100 Jahre zeitgenössischer Kunst» unterhielten, meinte de Duve amüsiert: «Es ist natürlich ein Wortspiel, ein kleiner Spass.» Doch auf die Frage: «Wieso zeitgenössisch?» oder «Warum nicht modern oder postmodern?», antwortete er: «Also da wird die Sache ernst... ich will damit sagen, dass Kunst, die etwas taugt, immer zeitgenössisch ist. Auch wenn eine Arbeit 2000 Jahre alt ist, hat sie uns heute noch etwas zu sagen.»

*Cay Sophie Rabinowitz:*

Man kennt eigentlich nur deine Theorien, deine Essays und Betrachtungen über Kunst. Warum machst du jetzt eine Ausstellung?

*Thierry de Duve:*

Zuallererst bin ich Kunstliebhaber und möchte das Vergnügen, das mir die Kunst bereitet, teilen. Es entbehrt vielleicht nicht einer gewissen Ironie, dass ich mich als Theoretiker mit einem Werk befasste, das man nicht gesehen haben muss, um sich darüber Gedanken zu machen, nämlich Duchamps Readymade. Tatsächlich erscheint in diesem Fall das Konzept wichtiger als der Gegenstand. Nicht so bei einem Bild von Matisse oder Mondrian oder einer Installation von Bruce Nauman. Eine Ausstellung zu kuratieren ist zunächst einmal ein selbstsüchtiges Vergnügen. Und Arbeiten zusammenzubringen, die ich schon immer zusammen sehen wollte, eine äusserst spannende Sache. Aber noch spannender ist es, dies nicht nur für mich, sondern auch für andere zu tun.

*CR:* Aber die Theorie spielt immer noch eine grosse Rolle? Ist diese Ausstellung nicht auch eine Art Essay?

*TD:* Die Ausstellung ist um ein paar Fragen herum strukturiert, die natürlich in der Schau nicht als solche sichtbar sind. Kunstwerke sind Antworten auf Fragen, die noch nicht gestellt wurden, die ganz neu sind.

*CR:* Was meinst du mit «ganz neu»?

*TD:* Ich habe schon zu viel Kunst gesehen, die sich den Anschein gibt, die Antwort auf eine bereits existierende

Frage zu sein, wobei diese Antwort jeweils nur die Illustration einer bestimmten Theorie ist. Sowohl vom Standpunkt des Kritikers wie auch des Liebhabers birgt gute Kunst auf geheimnisvolle Art und Weise die Antwort auf eine noch unbekannte Frage. Und meine Aufgabe ist es, die richtige Frage an das jeweilige Werk zu suchen.

CR: Es ist also nicht die Antwort, die du noch nicht kennst, sondern die Frage?

TD: Die Antwort liegt uns vor, aber nicht die Frage. Kunstwerke sind affirmative Gesten, auch wenn die moderne Kunst viele Dinge ablehnt, wie etwa das Figurative. Dennoch beschert jeder Künstler der Welt etwas, was es vorher noch nicht gab. Deshalb spricht man auch von Schöpfung im Zusammenhang mit Kunst.

CR: Und so erklärt sich vielleicht auch der Titel, für den du dich entschieden hast?

TD: Der Titel der Ausstellung «Voici» lässt sich eigentlich nicht übersetzen. (Aus kommerziellen Gründen mussten wir für den englischen Katalog «Look» akzeptieren.) Etymologisch gesehen ist das französische Wort *voici* eine Kurzform von *vois ceci*, das sich wiederum aus *vois ce, ici* (schau das hier) herleitet. Im Gegensatz zu *voilà* (schau das dort) impliziert *voici* eine unmittelbare Nähe. Und es ist auch ein Mittel der Präsentation. Man benutzt *voici*, um jemanden auf etwas aufmerksam zu machen, während *voilà* gewöhnlich eine Unterhaltung abschliesst. *Voilà* ist hinweisend, *voici* darlegend.

CR: Kannst du zu den drei Teilen der Ausstellung etwas sagen?

TD: Der erste Teil trägt den Titel «Me Voici» (Hier bin ich): Das Werk stellt sich vor. Danach kommt «Vous Voici» (Hier sind Sie): Das Werk wendet sich an den Betrachter und stellt den Besu-

cher sich selbst vor, macht ihm seine Gegenwart bewusster. Im dritten Teil schliesslich sprechen die Arbeiten in ihrer Gesamtheit zu uns: «Nous Voici» (Hier sind wir).

CR: Eine Frage zum Sprechen der Arbeiten: Wenn ein Werk in der Gegenwart spricht, heisst das: es lebt?

TD: Es ist einfacher, einen Gegenstand zum Sprechen und zur Selbstdarstellung zu bringen, wenn das Werk uns gleicht. Solange Kunst noch figurativ war, konnte man sie relativ einfach als Vermittlerin zwischen der Welt der Gegenstände und der Welt menschlicher Wesen betrachten. Nennen wir es ein Glaubenssystem oder zumindest ein System von Übereinkünften, das auf der Aufhebung des Unglaubens beruht. Oder einfacher: als das Glaubenssystem nicht mehr länger aufrechterhalten werden konnte, wurde die Kunst abstrakt. Am Anfang der Moderne steht eine schwere Glaubenskrise.

CR: Ist das «Me Voici»-Thema eine Strategie, um die menschliche Gestalt wieder zurückzugewinnen? Oder einen neuen Humanismus?

TD: Dass ein Gegenstand spricht und sich dem Betrachter vorstellt, setzt auf unserer Seite einen Akt des Glaubens voraus. Und dazu sind wir nicht mehr bereit. Die Herausforderung für unsere Zeit besteht in der Erfindung eines neuen Humanismus. Natürlich kann die Ausstellung das nicht einmal ansatzweise leisten, obwohl ich überzeugt bin, dass ein paar Künstler den Weg aufzeigen.

CR: Man betritt den «Me Voici»-Teil als ersten und ist mit all dieser Kunst konfrontiert. Was hat es mit dieser Art der Präsentation auf sich? Und warum sind gerade diese Künstler in der «Me Voici»-Kategorie vertreten?

TD: Lass mich das anhand von ein paar konkreten Vergleichen von Kunstwerken erklären, manche davon sind in der Ausstellung zu sehen, andere nicht. (Ich möchte meinen Lesern nicht die Überraschung nehmen, wenn sie sich die Ausstellung anschauen.) Nehmen wir zum Beispiel Rodins BRONZEZEITALTER (1875–1876), ferner eine von Giacomettis GRANDES FEMMES (1960), eine langgestreckte und überlebensgrosse erodierte Bronze. Von den Figuren, die nur durch ihre aufrechte hieratische Haltung einer menschlichen Gestalt ähneln, geht etwas Tragisches aus. Ein dicker Lehmklumpen verbindet die Figur mit ihrer Basis. Und schliesslich Barnett Newmans HERE III (1966), eine vertikale, in eine kleine Pyramide aus rostigem Stahl eingesetzte Chromstahlplatte. Die Pyramide selbst ruht auf einer schweren, mit einem Schweißbrenner unregelmässig bearbeiteten Metallplatte. Im Vergleich zu Giacometti und Rodin fällt auf, dass von der menschlichen Gestalt nichts mehr übrig geblieben ist. Wenn man davor steht, fragt man sich vielleicht etwas ratlos: «Was bedeutet das? Es stellt nichts dar.» Gleichzeitig wird von Rodin über Giacometti zu Newman der Sockel immer wichtiger. Bei Newman wird dann die ganze Aufmerksamkeit auf die Präsentation gelenkt, als wollte das Werk sagen: Uns Künstlern ist in dem Prozess die menschliche Gestalt verloren gegangen, und wir sind gezwungen, zuzugeben, dass ein aufrecht stehender Gegenstand eine Stütze braucht. Die Präsentationsweise von «Voici» macht durch ein Nebeneinander und Vergleiche auf diesen Wandel aufmerksam. Ich möchte Leute ansprechen, die nicht regelmässig Museen besichtigen, und ihnen zeigen (nicht

erklären), dass sie wie bei der Giacometti-Figur und bei Rodin auch beim «schwierigeren» Newman etwas entdecken können. Kommt man dann zu einem Readymade von Duchamp, gibt es überhaupt keinen Bezug zur menschlichen Gestalt mehr, und man hat nur noch einen einfachen Gebrauchsgegenstand vor sich. Doch Duchamps FAHRRAD-RAD (1913) hat offensichtlich noch einen Sockel, auf dem es steht. Wir sprechen nur vom Rad und vergessen dabei meist den Hocker.

*CR:* Ich denke, in Duchamps Fall ist der Hocker nicht nur Unterlage, sondern der andere Teil des Readymade. Dieses besteht in der Abhängigkeit der beiden Teile voneinander oder in ihrem Nebeneinander.

*TD:* Genau. So wie die Frauenfüsse zur Giacometti-Skulptur oder der Sockel zu Newmans Werk gehört. Aber schauen wir uns doch Manzonis MAGIC BASE (Magischer Sockel, 1961) an. Manzoni hat offensichtlich von Duchamp gelernt, nur wird hier kein Gegenstand auf den Sockel gestellt, sondern ein menschliches Wesen. Jeder, der sich drauf stellt, wird zum Kunstwerk. Damit schliesst sich der mit Rodin begonnene Kreis und die Figur ist wieder zum Leben erwacht. Kunst wird mit Leben gleichgesetzt. Doch die Ironie ist augenfällig. Denn es reicht nicht, sich auf einen Sockel zu stellen, um zum Kunstwerk zu werden.

*CR:* Nur in dem Augenblick, in dem wir Manzonis Arbeit sehen und uns vorstellen, es sei so.

*TD:* Das ist der Punkt. Durch einen Akt der Phantasie oder, noch pointierter, durch einen Akt des Glaubens. Aber woran sollen wir glauben? Kunst ist eine von Menschen geschaffene Institution, die wie alle Institutionen Kämp-

fen und Diskussionen ausgesetzt ist. Deshalb nimmt Marcel Broodthaers auch einen so wichtigen Platz in «Me Voici» ein, denn er ist wahrscheinlich der einzige Künstler seiner Generation, der die post-Duchamp'sche Tragödie versteht, das heisst, was es bedeutet, wenn die Definition von Kunst «alles umfasst, was eine Kunstinstitution als Kunst bezeichnet».

*CR:* Damit verlassen wir den «Me Voici»-Teil.

*TD:* Ja. Wir sind jetzt reif für «Vous Voici». Und wir beginnen wieder von vorne, vom Standpunkt des Betrachters und seinem Urteil ausgehend. Ohne Betrachter gibt es kein Kunstwerk. Gewöhnliche Gegenstände wenden sich nicht an uns. Mein Auto auf der Strasse stellt mir keine Frage. Es ist nur ein Gebrauchsgegenstand. Kunstwerke hingegen scheinen sich an uns zu wenden und etwas von uns zu wollen. Das Thema des zweiten Teils ist also das Ansprechen des Betrachters. Welche Art von Gegenstand ist dazu in der Lage, den Betrachter mit sich selbst zu konfrontieren? Ein Spiegel? Mehrere Künstler haben Spiegel oder Darstellungen von Spiegeln benutzt, wie etwa Gerhard Richter oder Michelangelo Pistoletto, bei dem uns die Figur meist den Rücken zuwendet und sich im Spiegel sieht, so wie wir uns vor dem Spiegel. Der «Vous Voici»-Teil beginnt mit einem Raum voller Spiegel, um das Konzept einer Konfrontation von Betrachter und Gegenstand einzuführen.

*CR:* Führt uns das zur Malerei?

*TD:* Zur abstrakten Malerei vor allem, mit Schwerpunkt auf monochromen Bildern. Aus «von Angesicht zu Angesicht» wurde «von Angesicht zu Oberfläche». Mir ist aufgefallen, dass manche Maler sich für zwei Extreme entschieden, als die Malerei abstrakt

wurde: eine Oberfläche, die das Licht vollständig reflektiert (ein Spiegel oder etwas Ähnliches) oder aber eine Oberfläche, die das Licht vollständig absorbiert. Malewitsch malte 1913 sein SCHWARZES QUADRAT AUF WEISSEM GRUND und 1917 sein WEISSES QUADRAT AUF WEISSEM GRUND. Diese Spannung wiederholte sich. 1951 malte Rauschenberg gleichzeitig seine monochromen schwarzen und weissen Bilder, und 1959 machte Frank Stella seine berühmten schwarzen Bilder, auf die ein halbes Jahr später die Aluminiumbilder folgten. Aluminium ist zwar weniger glänzend, kommt einem Spiegel aber sehr nahe. Die Tatsache, dass die Malerei sich des öfteren mit schwarz bemalten, absorbierenden Oberflächen oder weiss bemalten, reflektierenden Oberflächen beschäftigte, dient als Vorwand, um den Betrachter in einen Raum mit abstrakter Kunst zu führen, in dem Mondrian, Miró, Rothko, Mangold, Manzoni, Yves Klein und andere vertreten sind. Unter ihnen befindet sich das gegenständliche Porträt eines Mannes, der einem direkt in die Augen blickt (ich verrate nicht, von wem). Damit soll auf einfache Art und Weise demonstriert werden, dass es den menschlichen Inhalt immer noch gibt, auch wenn die menschliche Gestalt aus der abstrakten Malerei verschwunden ist – wie in Barnett Newmans HERE III. An diesem Punkt kann ich mir auch erlauben, die Rückkehr des Gegenständlichen in der jüngsten Kunst zu zeigen, ohne dass das ein Rückschritt oder ein Verrat an der Moderne wäre. Gary Hills Videoinstallation VIEWER (Betrachter, 1969) ist eine Art Fries mit ungefähr zwanzig Personen in Lebensgrösse, die mehr oder weniger unbeweglich dastehen und uns anschauen. Der Titel VIEWER



(Betrachter, im Singular) stellt zu jeder dieser Personen eine direkte Beziehung her, also zu Leuten, die sich als Immigranten in Arbeitskleidung entpuppen – genau jene Menschen, die in westlichen Gesellschaften gewöhnlich an den Rand gedrängt und vergessen werden. Eine Arbeit mit einer politischen Aussage. In «Vous Voici» wurde zuerst der einzelne Andere angeredet, um schliesslich zu einer Akzeptanz des Andersartigen überhaupt zu gelangen.

CR: Ich glaube, wir können jetzt den «Nous Voici»-Teil der Ausstellung in Angriff nehmen. Ich ahne auch, was die Ausstellung zeitgenössisch macht: das Andere, die Gegenüberstellung, ästhetische Widersprüche und Affinitäten, historische Dissonanzen?

TD: Ja, genau. In dem Augenblick, in dem wir uns mit Widersprüchen und Affinitäten auseinander setzen, setzen wir uns mit uns selbst auseinander. «Nous Voici» (Hier sind wir). Ich habe von der Notwendigkeit eines neuen Humanismus gesprochen. Natürlich kann ihn niemand herbeizaubern, vor allem nicht mit einer Ausstellung. Er ist sozusagen der Silberstreifen am Horizont. Wir beschäftigen uns alle mit Themen wie Geburt, Leben, Tod, Liebe, Arbeit und menschlichen Beziehungen. – Das ist der Stoff, der das Leben ausmacht (die alten humanistischen Themen). «Nous Voici» gemeinsam zu sagen bedeutet, dass wir alle einmal geboren wurden. Aber vergessen wir nicht, die Kunstwerke sprechen, und wenn sie von einem Kollektiv sprechen, kann das mindestens drei verschiedene Dinge meinen: das inzwischen fest etablierte Paar Kunstwerk und Betrachter; die Kunstwerke unter sich (die Sammlung), oder schliesslich uns, die menschliche Gemeinschaft oder Gesellschaft.

CR: Es ist also die Frage nach dem Menschlichen, nach dem, was uns alle verbindet.

TD: Ja. Was verbindet uns? Sex und Sprache vielleicht. Und was trennt uns? Wieder Sex und Sprache. Oder Liebe, Hass, Krieg, Frieden, Religion, Politik, die Wirtschaft und so weiter. Eine riesige und amüsante Neon-Arbeit von Bruce Nauman spricht von Sex. Ein aussergewöhnliches Bild von Basquiat, das vom Tod handelt, beginnt einen ziemlich gewagten Dialog mit einem grossen und sehr optimistischen Matisse voller Lebensfreude. Ein grossartiger Manet mit einem Liebespaar am Kaffeehaustischchen, bedient von einem Kellner, reflektiert theoretisch Sylvie Blochers letzte *Lebende Bilder*, in denen Familienbeziehungen im Mittelpunkt stehen. Es gibt noch mehr solche Dialoge.

CR: Aber du setzt dich im «Nous Voici»-Teil auch wieder mit dem «Ansprechen» auseinander.

TD: Der «Vous Voici»-Teil, in dem das Ansprechen zentrales Thema ist, ebnet den Weg für den «Nous Voici»-Teil. Das Pronomen «wir» hat drei wesentliche Merkmale; das dritte wird auf deine Frage eingehen, eine Frage, die sich an mich als Theoretiker wendet. Das erste Merkmal ist der Plural. Man sagt nicht «wir», wenn man sich selbst meint. «Wir» reicht von «wir beide» bis «wir alle», also vom Paar zur Menschheit. Das zweite Merkmal ist, dass «wir» von einer Person benutzt wird, wenn sie von einer Gruppe spricht, der sie angehört. Mit welchem Recht? In welcher Eigenschaft? Arbeiten Künstler nur im eigenen Auftrag? Im Namen ihrer eigenen Tradition? In dem der Kunstwelt von heute? Der Gesellschaft im Allgemeinen? Ein Künstler spricht, oder sollte zumindest, im Namen der gan-

zen Menschheit sprechen. Nicht nur im Namen der Kunstwelt. Diesen Standpunkt vertrete ich, wenn von der Universalität der Kunst die Rede ist, wie auch immer die Realität aussehen mag und unabhängig von Multikulturalismus und so weiter. Ich weiss, ich schwimme gegen den Strom. Denn Künstler arbeiten offiziell nicht im Auftrag der Menschheit. Der Humanismus fordert vielleicht einen solchen Auftrag, aber er ist in seinen Grundfesten erschüttert und muss neu erfunden werden. Wenn man einen Teil der Menschheit von der Kunst ausschliesst, so ist das, als würde man einen Teil der Menschheit von der Realität ausschliessen. Da, glaube ich, kann uns das dritte Merkmal des Pronomens «wir» weiterhelfen. Auch wenn es sich nur auf zwei Personen bezieht (sagen wir: Cay Sophie und Thierry) und von einer der beiden Personen ausgesprochen wird (sagen wir Thierry), kann das Pronomen «wir» zwei sehr verschiedene Dinge beinhalten: «du und ich» oder «sie und ich». Im ersten Fall bleibt die angeredete Person innerhalb des «wir», im zweiten befindet sie sich draussen. Es lässt sich nie mit Sicherheit sagen, ob ein Künstler im Namen eines universalen Wir spricht. Doch eines ist gewiss: Wenn es Allgemeingültigkeit besitzen will, muss das Wir ein «du und ich» sein, sonst bleibt zumindest eine Person ausgeschlossen: die Person, an die sich das «wir» wendet. Diese Person ist dann aus der Gemeinschaft, in deren Namen jemand zu sprechen vorgibt, ausgeschlossen. Man kann nur im Namen der Menschheit sprechen, wenn man auch die ganze Menschheit anspricht. Der Test (nicht Beweis) der Universalität in der Kunst ist die alles einschliessende Anrede. Und der Test des Tests beruht darauf,

ob du als Betrachter dich vom Werk als Mensch angesprochen fühlst.

*CR:* In der Ausstellung «Voici: 100 Jahre zeitgenössischer Kunst» geht es also um die gleichzeitige Gegenwart all dieser Werke und des Betrachters an einem Ort. Kannst du erklären, weshalb du die Ausstellung nicht als «historisch» betrachtetest und sie sich somit auch nicht mit dem Jahrhundert oder mit Geschichte befasst?

*TD:* Sie befasst sich schon mit dem Jahrhundert und mit Geschichte. Nur nicht mit Kunstgeschichte. Die Ausstellung erklärt nicht, wie sich aus dem Impressionismus der Kubismus und aus dem Kubismus die abstrakte Kunst usw. entwickelte. Ich betrachte es als eine Beleidigung des Publikums, es ge-

gen seinen Willen mit Kunstgeschichte bedrängen zu wollen. Es sollte möglich sein, Kunst mit oder ohne Kunstgeschichte zu schätzen. Die Arbeiten sind absichtlich durcheinander gewürfelt, um Konflikte zu provozieren, aber auch um Fragen nach Qualität und Bedeutung stellen zu können. Manche kanonischen Werke der modernen Kunst sind uns so vertraut, dass sie mehr oder weniger tot sind. In einem neuen Kontext können sie verjüngt und neu interpretiert werden. Hoffe ich.

*CR:* Du hoffst? Ich würde sagen, es ist unausweichlich.

*TD:* Noch ein Wort zu diesem Jahrhundert und der grässlichen Fin-de-Siècle-Stimmung, aus der wir heraus-

zukommen versuchen. Es war kein glückliches Jahrhundert; es gab zwei Weltkriege, den Holocaust, unzählige weitere Kriege, Völkermord und so weiter. Wir erlebten den Naziterror und den Verrat an einer modernen Utopie, dem Kommunismus. Trotzdem gibt es kaum «politische Kunst» in dieser Ausstellung, weil ich sie nicht als Kategorie für sich betrachte. «Voici» verweist auf diskrete Weise auf die Tragödien dieses Jahrhunderts. Die Erinnerung an das zwanzigste Jahrhundert sollte nicht ausgelöscht werden, gleichzeitig sollten wir aber auch nicht schuldbeladen und melancholisch ins neue Jahrhundert treten. Es geht darum, den verlorenen Optimismus wiederzufinden. (Übersetzung: Uta Goridis)