

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Band: - (2003)
Heft: 2: Déliés

Artikel: "Da battle for da past is for da future" : Stefan Banz und Hinrich Sachs im Gespräch = "Da battle for da past is for da future" : Stefan Banz et Hinrich Sachs en conversation
Autor: Banz, Stefan / Sachs, Hinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-626506>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

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

Stefan Banz & Hinrich Sachs

Both Stefan Banz and Hinrich Sachs are not prepared to have their work consigned to the two longstanding – and still relevant – categories of art, production and distribution. Both artists, each in their own way, have tried to broaden their horizons and competences which allowed them, in turn (or occasionally simultaneously), to take on the different roles of art critic, historian, curator or director of an institution dedicated to contemporary art. In this broader context, writing a text becomes a significant part of the artwork, whatever the nature of the text: programmatical, analytical, historical or a combination of the three. Thus, such a text is not created in order to complement the artistic practice or to comment on its theoretical background, but rather to express its realization. The discussion published here should be seen as an extended exchange between the two artists, which they initiated more than ten years ago. They are concerned with a new definition of the work of art – and the question arises, why this term has become more and more suspect. The description of the characteristics of artistic processes allows the artists to discuss the relationship of these artistic practices to other cultural and social phenomena. Finally, Banz and Sachs discuss the importance and relevance of writing within their own work.

Stefan Banz und Hinrich Sachs haben miteinander gemein, dass sie nicht gewillt sind, die Zuordnung ihrer künstlerischen Arbeiten in altgediente – und noch heute wirksame – Kategorien wie Produktion und Vermittlung hinzunehmen. Im Übrigen haben beide, jeder für sich, Versuche unternommen, ihren jeweiligen Kompetenzbereich zu erweitern, was ihnen die Möglichkeit gab, abwechselnd oder gar simultan die Rollen des Kunstkritikers, des Kunsthistorikers, des Kurators und des Direktors einer der Präsentation zeitgenössischer Kunst verschriebenen Institution zu übernehmen. In diesem erweiterten Kontext wird das Schreiben eines Textes zu einem Teil der Arbeit unter anderen, ganz gleich, ob er nun programmatischer, analytischer oder historischer Natur sei, oder gar im Bemühen verfasst wurde, verschiedene dieser Register gleichzeitig zu ziehen. Damit präsentiert sich der Text nicht mehr als Überhang einer Praxis, deren theoretische Standpunkte er aufarbeitet, sondern als Moment ihrer Ausführung selbst. Das von uns veröffentlichte Gespräch ist als Verlängerung einer Diskussion zu begreifen, als Anknüpfung an einen Austausch also, welchen die beiden Künstler vor einem guten Jahrzehnt begonnen haben. Es geht dabei um die Notwendigkeit einer Neudefinition künstlerischer Praxis, vom Begriff des Werkes her betrachtet, wobei die Frage ist, aus welchen Gründen dieser Begriff zunehmend suspekt erscheint. Ausgehend von den Merkmalen künstlerischen Vorgehens kann in der Folge ihr Verhältnis zu anderen kulturellen und sozialen Praktiken angesprochen werden. Abschliessend diskutieren Banz und Sachs die Bedeutung, die sie dem Schreiben beimessen, und tauschen sich aus über die Rolle, die es in ihren respektiven Arbeiten spielt.

Stefan Banz et Hinrich Sachs ont en commun de ne pas accepter que leur pratique obéisse à la division du travail qui caractérise longtemps – c'est encore le cas aujourd'hui – le champ de la production et de la diffusion de l'art. Aussi ont-ils mené, chacun pour soi, des expériences visant à élargir leur domaine de compétence et à investir tour à tour ou parfois simultanément, les rôles de critique et historien, de curateur et de directeur d'institutions consacrées à la présentation de l'art contemporain. Dans ce contexte élargi, l'écriture d'un texte, qu'il soit programmatique, analytique, historique, ou encore qu'il joue de ces différents registres, devient un élément parmi d'autres du travail. Le texte ne se positionne plus en surplomb d'une pratique sur laquelle il serait sensé offrir des points de vue mais comme un moment de son effectuation. L'entretien que nous publions reprend, en la prolongeant, une discussion entamée il y a une dizaine d'années entre les deux artistes. Il y est question de la nécessité de redéfinir la pratique artistique à partir de la notion d'œuvre, en se demandant pour quelles raisons cette notion est peu à peu devenue suspecte. La spécificité de la démarche artistique étant ainsi posée, son interaction avec les autres pratiques culturelles et sociales peut être abordée. Enfin, Banz et Sachs s'interrogent sur la nature et le rôle de l'écriture dans leurs œuvres respectives.

« DA BATTLE FOR DA PAST IS FOR DA FUTURE » *

STEFAN BANZ UND HINRICH SACHS IM GESPRÄCH | STEFAN BANZ ET HINRICH SACHS EN CONVERSATION

Stefan Banz: Etre artiste et curateur, auteur et responsable de sa visualisation, sont deux composantes importantes de ton travail que tu tentes toujours de thématiser simultanément. Ce que nous désignons par «curateur» dans les arts plastiques s'est de plus en plus réduit à la prétention d'auteur. Peut-être est-ce comparable avec les films d'auteur du cinéma des années 60 et 70 qui, aujourd'hui, sont quelque peu passés à l'arrière-plan au profit des productions hollywoodiennes. Par contre, dans les arts plastiques, le mouvement inverse est perceptible depuis assez longtemps déjà. Autrefois, le curateur était plutôt celui qui aidait l'artiste à présenter au mieux dans une exposition ses qualités d'auteur, ses idées et ses œuvres et à les rendre visibles. Aujourd'hui, il aimerait en première ligne être perçu comme l'auteur de ses propres concepts. Toi, tu as toujours fortement lié ces deux positions dans ton travail et, en cela, tu as dépassé le *white cube* et la *black box*. Tu as également transposé cette stratégie dans d'autres disciplines, comme par exemple l'ethnologie. J'aimerais te poser à présent les questions suivantes: Comment relies-tu ces deux positions dans ton travail? Et quels sont tes buts quant aux arts plastiques?

Hinrich Sachs: Le titre d'une des premières expositions d'art processuel et conceptuel organisée par le Stedelijk Museum à Amsterdam en 1969, me vient à l'esprit: «Op losse schroeven» qui signifie à peu près «en arrière toutes et recommençons depuis le début». Prends cette image rhétorique comme réponse à ta question. Je crois que j'ai évolué dans ma forme de travail, plutôt que de l'appliquer comme stratégie. D'une part j'ai commencé à développer des questionnements artistiques conceptuels, d'autre part j'ai réalisé concrètement des travaux avec lesquels j'ai dû me positionner. J'ai rapidement constaté que la distribution des rôles dans le domaine artistique est prise incroyablement au sérieux, qu'on observe très précisément où et comment quelqu'un agit. A vrai dire, chez moi, l'impulsion intuitive, artistique, de créer, d'exprimer, ne se limite tout simplement pas à la production d'un objet, ce qui est évident au théâtre et dans la musique. Conceptuellement, ce n'est pas le terme de «curateur», mais l'expression «conduite de régie» qui m'a donné la plus forte impulsion. C'est entre autres nous qui avons commencé à discuter cette notion dans la première moitié des années nonnantes. Mais la production d'objets est certainement un aspect tout à fait spécifique des arts plastiques, que l'histoire porte avec elle, et à laquelle je me réfère nettement dans mon travail.

Banz: De tes travaux, je connais surtout ceux qui se distinguent d'une production classique d'objets. Des travaux dans lesquels tu réactualises les œuvres des autres en les intégrant à tes propres expositions. L'œuvre photographique de Leonore Mau, exposée au sein de la tienne à la Kunsthalle de Bâle en 2002, en est sans doute un exemple significatif. L'authentique production d'œuvres en tant qu'acte primaire de création a, dans ce sens, disparu.

Sachs: C'est presque ça, bien que la photographie numérique m'ait séduit et incité à prendre de nouveau des photos (rire) et j'utilise des enregistrements sonores pour faire des esquisses. Du reste, ma position va tout à fait de soi lorsque je pense aux *readymades* dans lesquels l'objet est choisi non pas produit, et, depuis le minimalisme, à la fabrication déléguée et contrôlée d'objets. Une boîte de Donald Judd vient de chez le serrurier ou de l'aciérie. Le pas suivant est accompli par Michael Asher, lorsque l'exposition montée par des artisans et l'œuvre deviennent une. Toutes ces formes de production artistique sont en vigueur depuis longtemps déjà, tout comme celles de Jeff Wall qui, tel un peintre classique, compose son image avec son appareil photo numérique.

Banz: Oui, il travaille comme un régisseur, il ne *fait* rien lui-même. Il a des *opérateurs* et un spécialiste en informatique qui fabrique l'image. Tu viens d'évoquer plusieurs choses qui, pour moi, présentent des problématiques *différentes* par rapport au contexte de l'art. J'aimerais aller plus loin. L'objet de Judd fabriqué par une firme ne se trouve pas, à mon avis, sur le même plan que l'objet déjà existant que Duchamp place dans le contexte de l'art, fait considéré pour acquis. Je me demande ce qui, aujourd'hui, distingue le contexte de l'art, et c'est une question centrale. Pour répondre simplement, je crois que le principe duchampien s'est parfaitement imposé dans le contexte de l'art dans des modes d'expression plus ou moins évidents. En d'autres termes, le contexte de l'art s'est dissous au sens propre, parce que cela va désormais de soi d'extraire des objets, des idées et des concepts de tous les contextes et de les introduire dans celui de l'art. C'est pourquoi on doit se demander ce qui fait du contexte de l'art une sphère autonome! Où se trouve donc l'effort créateur quand on trafique la réalité et emprunte à la musique pop, à la philosophie, au sport, etc., des choses, des idées et des pensées et qu'on les met en discussion en tant qu'art?

Stefan Banz: Kunst und Kuratieren, Autorschaft und deren Visualisierung sind zwei wichtige Komponenten, die du in deiner Arbeit immer wieder gleichzeitig zu thematisieren versuchst. Bei dem, was wir in der bildenden Kunst mit «Kuratieren» bezeichnen, hat sich in den letzten Jahren ein immer grösserer Anspruch auf Autorschaft herausgeschält. Vielleicht mit dem Autorenfilm der 1960er und 1970er Jahre im Kino vergleichbar, der heute zugunsten der grossen Hollywoodproduktionen etwas in den Hintergrund getreten ist. In der Bildenden Kunst dagegen ist die Bewegung in umgekehrter Richtung schon seit längerem spürbar. Früher war der Kurator eher derjenige, der dem Künstler half, seine Autorschaft, seine Ideen und Werke in einer Ausstellung optimal zu präsentieren und sichtbar zu machen. Heute nun möchte er in erster Linie als Autor seiner eigenen Konzepte wahrgenommen werden. Du hast diese beiden Positionen in deiner Arbeit immer wieder pointiert miteinander verknüpft und bist dabei auch über den *white cube* und die *black box* hinausgegangen, hast diese Strategie auch in andere Disziplinen wie z.B. die Ethnologie hineingetragen. Nun möchte ich dich gerne fragen: Wie genau verknüpfst du diese beiden Positionen in deiner Arbeit? Und was sind deine Ziele hinsichtlich der Bildenden Kunst?

Hinrich Sachs: Mir fällt ein alter Ausstellungstitel ein, «Op losse schroeven», was soviel wie «nochmal zurück und wieder von vorne anfangen» bedeutet. Eine der ersten internationalen Prozess- und Konzeptkunstausstellungen, 1969 vom Stedelijk Museum in Amsterdam organisiert. Nimm dieses Sprachbild als Antwort auf deine Frage. Ich glaube, dass ich in meine Arbeitsform eher hineingewachsen bin, denn sie als Strategie gesetzt zu haben. Einerseits begann ich, konzeptuelle künstlerische Fragestellungen weiterzudenken, andererseits habe ich viel praktisch realisiert, und musste mich damit positionieren. Ich stellte schnell fest, dass Rollenzuschreibungen im Kunstbereich unwahrscheinlich ernst genommen werden, es sehr genau beobachtet wird, wo und wie jemand handelt. Nun gibt es den intuitiven künstlerischen Impuls bei mir, Ausdruck zu kreieren, der sich nicht auf das Herstellen eines Gegenstandes beschränkt. Was ja im Theater und in der Musik selbstverständlich ist. Nicht «Kuratieren», sondern der Begriff der «Regie» brachte den viel produktiveren Impuls, und nicht zuletzt wir beide haben dies in der ersten Hälfte der neunziger Jahre diskutiert. Aber die Herstellung

von Gegenständen ist sicher ein ganz spezifischer Aspekt der Bildenden Kunst, den sie auch als Geschichte mit sich trägt und auf den ich mich in meiner Arbeit deutlich beziehe.

Banz: Ich kenne von dir eher diejenigen Arbeiten, die sich von einer klassischen Herstellung von Gegenständen unterscheiden. Arbeiten, wo du zum Beispiel Werke anderer aufarbeitest und in deine eigenen Ausstellungen integrierst. Das fotografische Werk von Leonore Mau als Ausstellung in deiner eigenen Ausstellung in der Kunsthalle Basel 2002 ist dafür vielleicht ein exemplarisches Beispiel. Das eigentliche Herstellen von Werken als «primärer» Akt des Hervorbringens hat sich bei dir in diesem Sinne aufgelöst.

Sachs: Das ist fast so – obwohl die Digitalkamera mich wieder zum Fotografieren verführt hat (lacht) und ich Audioaufnahmen als Medium des Skizzierens verwende. Im übrigen empfinde ich meine Position als völlig selbstverständlich, wenn ich an *readymades* denke, wo der Gegenstand ausgewählt und nicht selbst hergestellt wird, und an die kontrolliert delegierte Herstellung des Gegenstandes seit dem Minimalismus. Eine Box von Donald Judd kommt ja vom Schlosser oder Stahlwerk. Als dann bei Michael Asher die von Handwerkern gebaute Ausstellung und das Kunstwerk eins wurden, war der nächste Schritt gemacht. All das sind schon lange gültige Produktionsformen der Kunst, ebenso wie die von Jeff Wall, der sein Bild wie ein klassischer Maler tagelang im Fotostudio mit der Digitalkamera auskomponiert...

Banz: Ja, er arbeitet wie ein Regisseur, er *macht* nichts selbst. Er hat *camera-operators* und einen Computerspezialisten, der das Bild zusammensetzt... Du hast jetzt mehrere Dinge angesprochen, die für mich in Bezug auf den Kontext Kunst *unterschiedliche* Problemstellungen zeigen. Da möchte ich nachhaken. Der von einer Firma hergestellte Judd – Gegenstand steht für mich nicht auf derselben Ebene wie Duchamp, der einen bereits existierenden Gegenstand in den Kunstkontext stellt, wobei dieser selbst als Gegeben angenommen wird. Ich denke, es ist eine zentrale Frage, *was* den Kontext Kunst heute noch auszeichnet?! Und wenn ich darauf vereinfacht antworte, dann glaube ich, dass das Duchamp'sche Prinzip sich in sinnfälligen und weniger sinnfälligen Ausformulierungen im Kontext Kunst vollkommen durchgesetzt hat. Mit anderen Worten, der Kontext

Sachs: Il me semble que ce n'est pas le contexte de l'art qui s'est affaibli, mais, au contraire, la stratégie duchampienne à l'intérieur du contexte de l'art. Elle est devenue complètement interchangeable et un exercice académique. En outre, on peut tout aussi bien la trouver aujourd'hui dans la scénographie que dans le domaine du divertissement. *L'expo 02* a montré de manière exemplaire comment émergent, dans des expositions de masse «facilement compréhensibles par des jeunes de 14 ans» (la direction de l'expo dixit), des stratégies de *readymade*. Je tourne ta question autrement: Aussi longtemps que nous considérons le contexte de l'art comme un domaine dans lequel il s'agit d'exposer et de faire commerce d'objets visuels et, par là, de *construire la valeur* de ces objets, aussi longtemps qu'on pense à la fois système d'exposition et marché de l'art, et bien rien ne se défait. Car la plupart du temps tout fonctionne dans les limites et selon les règles habituelles. Ta question sur la spécificité du contexte de l'art se pose tout autrement si on la considère sous l'angle de la production de signification. Là, effectivement, ça devient flou... Pour y voir plus clair, il vaudrait la peine de chercher comment on produit aujourd'hui du sens dans d'autres domaines de la société, comme par exemple, la science, la politique, l'activisme et la religion, mais aussi dans d'autres disciplines comme l'architecture... J'ajouterai encore une question: Les significations sont-elles devenues complètement interchangeables à l'intérieur d'un contexte culturel qui place au premier rang le chiffre d'affaires et l'économie?! Est-ce la raison pour laquelle la *production* de signification dans le sens de produit est secondaire, la question étant surtout de consommer de la signification?!

Banz: Tous les domaines de la création, du spectacle et des expositions se sont bien sûr développés dans une direction semblable... Et cela engendre un paradoxe: quand nous voulons transmettre quelque chose, nous dépendons comme avant de concepts clairs, de ceux du contexte art, du contexte théâtre, du contexte exposition de design, ethnologie, informatique, etc... Comme avant nous avons ces compartimentages à l'intérieur desquels nous essayons de fonctionner. Et bien que nous utilisions, pour le contexte de l'art, la palette de tous les contextes, nous la définissons en tant qu'exposition d'art. Au fond, cela ne fonctionne plus dans le sens propre du terme... Peut-être que nous devrions parler seulement d'«expositions» et ne plus ajouter de complément. Cela correspondrait davantage à la réalité et nous parviendrions peut-être à atteindre un public plus grand, en nous conformant aux phénomènes de la

culture pop et en nous appropriant ses stratégies, car un immense besoin de culture de masse s'est fait ressentir ces dernières années. Bien que nous parlions toujours d'expositions d'art, elles sont aujourd'hui agrémentées de nombreux dérivatifs. Il ne suffit plus de monter une exposition d'art, il y faut encore une fête avec DJ's ou d'autres attractions, un grand banquet, etc... Il y a beaucoup d'éléments qui se greffent autour de l'exposition, attirant le public, mais qui, au fond, ne sont que des distractions. C'est ça, le paradoxe...

Sachs: ... dans le sens de la modernité idéalisée comme *avant-garde* artistique, qui s'est perçue très séparée de la société.

J'ai un autre point de vue. Nous assistons peut-être au phénomène suivant: l'art est de plus en plus en train de devenir un système social complexe. Aujourd'hui, on peut faire de l'art un job, par exemple: employé d'une galerie, fonctionnaire culturel d'une administration communale, firme indépendante de montage d'expositions, particulier avec une formation de curateur ou d'historien de l'art gérant la collection d'une banque et achetant de l'art aussi sérieusement qu'un collectionneur privé. Participer au système social de l'art est pratiquement devenu aussi normal que participer à tout autre système. Si je suis médecin et chercheur, je me rends à des congrès de médecine, entreprends telle ou telle tournée de conférences, publie, demande des fonds pour ma recherche, etc. C'est comme toute l'équipe d'un film qui forme un système social complètement distinct.

Banz: En parlant de film, c'est pourtant bien au cinéma qu'on consacre deux heures exclusivement au produit film. Je ne constate plus, aujourd'hui, cette concentration dans le domaine de l'art. Les expositions d'art sont un décor pour ce qui se joue dans la société. Comme il y a beaucoup de manifestations qu'il est de bon ton de visiter, il en résulte un tourisme de masse. Chacun voyage pour être de la partie, s'ennuyer, sourire aimablement, marquer sa présence, avec toujours en vue un certain désir qui a affaire au besoin d'être accepté et d'avoir du succès. Je trouve que c'est une perte, car il n'en va plus, ici, de la production de signification. Je peux par exemple m'imaginer que l'enjeu des premières foires de l'art était de vendre l'œuvre d'un artiste à un amateur intéressé qui prenne soin de l'œuvre, la protège et vive avec. Je doute qu'aujourd'hui ce soit le cas, car en dix ans, le nombre de foires de l'art a doublé et elles sont devenues les *events* que je viens de mentionner.

Kunst hat sich im eigentlichen Sinne aufgelöst, weil es vollkommen selbstverständlich geworden ist, dass man Gegenstände, Ideen und Konzepte aus allen Kontexten nimmt und sie in den Kontext Kunst stellt. Und deshalb muss man sich fragen, was den Kontext Kunst als selbstständige Disziplin noch auszeichnet! Wo ist die eigentliche Leistung, wenn man Realitätsverschiebungen vornimmt und aus Popmusik, aus Philosophie, aus dem Sport, usw. Dinge, Ideen und Gedanken nimmt und sie als Kunst zur Diskussion stellt...?

Sachs: Meine Wahrnehmung ist, dass sich nicht der Kunstkontext aufgeweicht hat, sondern die Duchamp'sche Strategie innerhalb des Kunstkontextes. Sie ist völlig austauschbar und zur akademischen Fingerübung geworden. Zusätzlich und ebenso kann man die Duchampstrategie heute im Szenografischen wie im Entertainmentbereich finden. Die *Expo.02* ist ein perfektes Beispiel dafür gewesen, wie in Massenausstellungen, die laut Expoleitung «von einem/einer 14-jährigen» gut zu verstehen waren, *readymade*-Strategien auftauchen. – Um deine Frage anders zu wenden: Solange wir Kunstkontext als Bereich meinen, in dem es um das Ausstellen und den Handel von visuellen Objekten, und dadurch um das Konstruieren von Wert dieser Objekte geht, wo man also Ausstellungsbetrieb und Kunstmarkt zusammendenkt, so hat sich da nichts aufgelöst. Da läuft meist alles in den bekannten Grenzen und Regeln. – Anders stellt sich deine Frage nach dem Spezifischen des Kunstkontextes, wenn wir es als *Herstellen von Bedeutung* sehen. Da verschwimmt in der Tat viel... Um klarer zu sehen, lohnte es sich, sein Augenmerk vergleichend darauf zu richten, *wie* in anderen gesellschaftlichen Bereichen, wie z.B. Wissenschaft, Politik, Aktivismus und Religion, aber auch in anderen gestaltenden Disziplinen wie der Architektur, heute Bedeutung hergestellt wird... Meine zusätzliche Gegenprobe wäre: Sind Bedeutungen völlig austauschbar geworden innerhalb eines kulturellen Kontextes, der Umsatz und Ökonomie an erste Stelle setzt?! Und ist das *Herstellen von Bedeutung* im Produktsinne deswegen nebensächlich, weil es primär darum geht, Bedeutungen zu konsumieren?!

Banz: Sicherlich haben sich alle Bereiche des Gestaltens, Darstellens, Vorführens und Ausstellens in eine ähnliche Richtung entwickelt... Und das generiert ein Paradox: Wenn wir etwas vermitteln wollen, hängen wir nach wie vor an klaren Begriffen, an denen des

Kontextes Kunst, des Kontextes Theater, des Kontextes Design-Ausstellung, Völkerkunde, Computer, usw... Wir haben diese Einteilungen nach wie vor und versuchen innerhalb derer zu funktionieren. Und obwohl wir die Palette aller Kontexte für den Kontext Kunst benützen, definieren wir sie als Kunstausstellungen. Das stimmt im eigentlichen Sinne nicht mehr... Vielleicht müssen wir nur noch von «Ausstellungen» sprechen und nicht mehr mit Präfixen arbeiten. Das würde der Sache mehr entsprechen und wir würden es vielleicht schaffen, ein grösseres Publikum zu erreichen. Denn tatsächlich ist in der Kunst in den letzten Jahren ein immenses Bedürfnis nach Massenkultur spürbar geworden; den Phänomenen der Popkultur nachzueifern und sich deren Strategien anzueignen. Und obwohl wir noch immer von Kunstausstellungen sprechen, werden sie heute entscheidend mit vielen Ablenkungen bestückt. Es reicht heute nicht mehr, einfach eine Ausstellung einzurichten, sondern es muss eine Party stattfinden mit DJ's oder sonstigen Attraktionen, oder ein grosses Bankett, usw. Es werden also viele Elemente um die Ausstellung herum gruppiert, die eigentlich nur von der Sache ablenken, aber das Publikum anziehen. Dies ist das Paradox...

Sachs: ... im Sinne der idealisierenden Moderne mit einer künstlerischen *Avantgarde*, die sich als etwas sehr Getrenntes von Gesellschaft wahrgenommen hat. – Ich betrachte es anders: Vielleicht beobachten wir das Phänomen, dass sich um die Kunst der Bereich Kunst sozial ausdifferenziert hat. Es ist heute möglich, Kunst als Job zu betreiben. Zum Beispiel als Angestellter einer Galerie, als Kulturbeamter einer Stadtverwaltung, als selbstständige Firma, die Ausstellungen aufbaut, als jemand, der mit einer Ausbildung als Kurator und/oder Kunsthistoriker die Sammlung einer Bank betreut und dabei genauso ernsthaft Kunst einkauft wie ein Privatsammler. Die Teilnahme am sozialen System Kunst ist lebenspraktisch genauso normal geworden wie die Teilnahme an einem anderen System. Als Arzt und Forscher gehe ich zum Ärztekongress, mache diese und jene Vortragsreise, publiziere, beantrage Forschungsgelder usw.; wie auch der ganze Apparat um den Film herum ein komplett ausdifferenziertes soziales System ist.

Banz: Und dennoch ist es gerade beim Film so, dass man sich im Kino zwei Stunden ausschliesslich dem Produkt Film widmet. Diese Konzentration stelle ich heute im Bereich der Kunst nicht mehr fest.

Sachs: A ton avis, quelles stratégies pourrait-on appliquer pour s'opposer à ce dérapage ?

Banz: Je ne sais pas. Autrefois, lorsque les concepts étaient encore plus rigoureux, plus hiérarchisés - un intermédiaire était un intermédiaire, un collectionneur, un collectionneur, un artiste, un artiste - c'était plutôt le manque potentiel de valeur créative propre à chaque domaine d'activités qui était un handicap. C'est pourquoi on a commencé à casser les hiérarchies, de façon à ce que chacun, travaillant avec des images, ou mieux avec l'art, participe directement au système, génère des produits visuels signifiants et, d'une certaine manière, en soit pour ses frais. Un processus important que j'ai contribué à initier il y a dix, quinze ans, que j'ai porté et soutenu. Mais au lieu qu'un équilibre se crée, un nouveau déséquilibre s'est introduit. Aujourd'hui, toute personne active dans le contexte de l'art s'attache à accorder une signification *conceptuelle* à tout ce qu'elle fait - qu'il s'agisse du galeriste présent dans toutes les foires, du curateur - auteur qui a besoin du matériau que constitue l'œuvre de l'artiste ou encore du grand mécène et collectionneur construisant son propre musée.

Sachs: Qu'entends-tu par signification conceptuelle ?

Banz: Qu'il ne s'agit pas seulement de mettre la main à la pâte, ni de l'exécution d'une tâche, d'une prestation de service, d'un métier manuel, d'une transmission, mais que ce que l'on fait a *en soi* une signification plus élevée. Comme c'était le cas autrefois chez Velásquez.

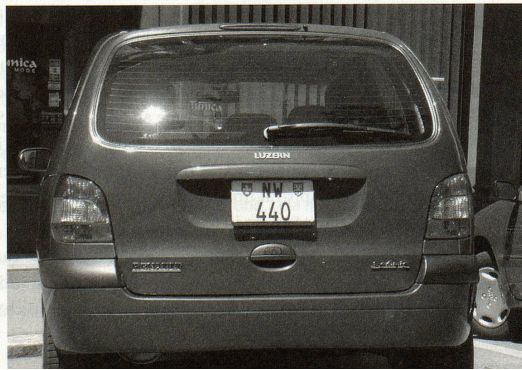
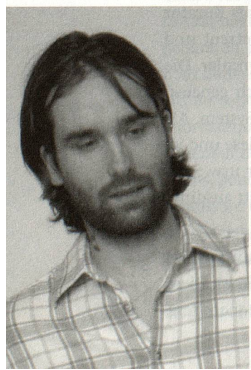
Il a lutté toute sa vie pour faire passer l'idée que son travail était placé « plus haut » que celui d'un menuisier, que faire de l'art est un travail qui a une valeur idéale...

Sachs: ... un plus grand degré de complexité ?

Banz: Oui, exactement. Aujourd'hui, il importe que l'activité des curateurs, collectionneurs, galeristes ait un degré de complexité plus élevé que celui de l'œuvre d'art...

Sachs: ... mais ces modifications de forme de travail et de création de valeur sont des phénomènes sociaux observables partout et le contexte de l'art en tant que partie de la société contemporaine fait avec.

Banz: Est-ce que ces déplacements ont amélioré de manière générale la production de signification, de qualités visuelles ? ... Je pense plutôt qu'on assiste à un manque, parce que le produit que l'on montre ou expose se réfère toujours à l'« œuvre d'art ». En même temps, cette « œuvre d'art » a énormément perdu de force d'expression et de signification. Je pourrais citer la musique pop. Dans ce système, on gagne facilement beaucoup d'argent avec des productions qui, en fait, n'engendrent rien de durable et que l'on ne peut plus citer en référence. Tout disparaît dans une masse d'indifférence et d'uniformité. Autrefois on trouvait aussi des produits destinés à la consommation rapide, mais beaucoup étaient vraiment d'excellents modes d'expression et entretenaient un rapport approfondi au phénomène de la musique.



Kunstaustellungen sind Staffage für etwas, was sich gesellschaftlich abspielt. Es ist ein Massentourismus entstanden, da es viele solcher Veranstaltungen gibt, die es zu besuchen gilt. Jeder reist, um dabei zu sein, sich zu langweilen, freundlich zu lächeln, seine Präsenz zu markieren, immer im Hinblick auf ein bestimmtes Begehren, das mit Akzeptanz und Erfolg zu tun hat. Das finde ich einen Verlust, denn da geht es nicht mehr um das Herstellen, das Generieren von Bedeutung. Ich kann mir zum Beispiel vorstellen, dass es auf den ersten Kunstmessen noch darum ging, das Kunstwerk eines Künstlers an einen interessierten Liebhaber zu verkaufen, der dann das Werk pflegt und hegt und damit lebt. Ich bin skeptisch, dass dies heute noch so ist, denn mit doppelt so vielen Kunstmessen als noch vor zehn Jahren sind sie eher zu weiteren der eben beschriebenen *Events* geworden.

Sachs: Was wären denn deiner Meinung nach mögliche Strategien, diesem Verrutschen etwas entgegenzusetzen?

Banz: Ich weiss es nicht. Früher, als die Begriffe noch straffer, hierarchischer waren – ein Vermittler war ein Vermittler, ein Sammler ein Sammler, ein Künstler ein Künstler – war das Handicap eher der potentielle Mangel an kreativem Selbstwert einzelner Tätigkeitsbereiche. Deshalb begann man an einer Enthierarchisierung zu arbeiten, so dass jeder, der am Bild oder besser mit Kunst arbeitet, unmittelbarer am System beteiligt ist, visuelle Produkte mit Bedeutung zu generieren, um dadurch auf eine bestimmte Art auf die eigene Rechnung zu kommen. Ein wichtiger Prozess, den ich vor zehn, fünfzehn

Jahren mitiniziert, mitgetragen und unterstützt habe. Aber anstatt dass ein Gleichgewicht entstanden ist, hat sich ein neues Ungleichgewicht eingeschlichen. Heute ist jeder, der im Kunstkontext tätig ist, darauf bedacht, dass das, was er tut, eine *konzeptuelle* Bedeutung hat; ob er Galerist ist, der die Sichtbarkeit auf allen Messen schafft, oder Kurator, der zum Autor wird und das Werk des Künstlers als Material gebraucht, oder der grosse Mäzen und Sammler, der sein eigenes Museum baut.

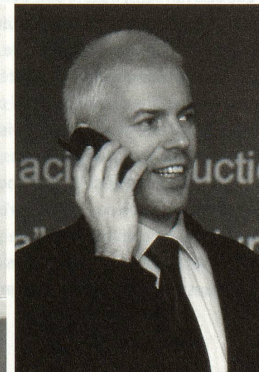
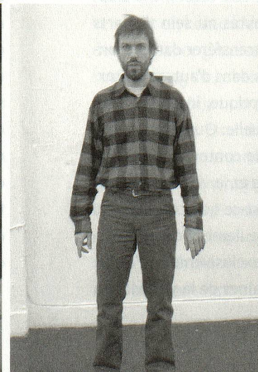
Sachs: Was nennst du konzeptuelle Bedeutung?

Banz: Dass es nicht nur ein zur Hand gehen, eine Ausführung, eine Dienstleistung, ein Handwerk, eine Überbringung, Vermittlung ist, sondern dass das, was man tut, *in sich* eine höher gestellte Bedeutung hat. Wie das früher bei Velazquez der Fall war. Er hat sein Leben lang dafür gekämpft, dass seine Arbeit am spanischen Hofe «höher» steht als die eines Schreiners, dass Kunst machen eine Arbeit ist, die einen – ideellen – Wert hat.

Sachs: ... einen höheren Komplexitätsgrad?

Banz: Ja, genau. Und heute legt man Wert darauf, dass die Kuratoren-, Sammler- oder Galerientätigkeit einen höheren Komplexitätsgrad als das Kunstwerk hat.

Sachs: ... aber diese Veränderung der Formen von Arbeit und Wertschöpfung sind als allgemein gesellschaftliches Phänomen zu beobachten, und der Kunstkontext als Teil der zeitgenössischen Gesellschaft macht diese mit.



Sachs: Ce qui nous permettrait d'aborder peut-être le manque par un concept tout à fait traditionnel, celui d'*œuvre*. Il serait l'expression la plus ancienne du terme « durabilité » que tu as introduit; et c'est également un concept de l'économie de marché qui s'est implanté dans notre langue de tous les jours.

Banz: Oui, c'est peut-être une pensée un peu démodée et sentimentale, mais je persiste à croire qu'il est important de produire quelque chose capable d'engendrer et de conserver présents en nous, désir, signification, approfondissement, complexité.

Sachs: La dimension d'*œuvre* – œuvre globale, non chaque travail en particulier – est une dimension que nous ne pouvons pas contrôler, mais à laquelle nous pouvons au moins travailler. C'est la raison pour laquelle c'est le concept d'*œuvre* – brutalement dit – qui offre, actuellement, le plus grand nombre de possibilités. C'est là que s'inscrit une partie de ce que tu viens d'énoncer, à un niveau qui n'a rien affaire avec la consommation quotidienne. Il ne m'est pas possible de *vouloir* traduire une telle expression, mais elle peut s'inscrire dans le besoin de créer une œuvre. Il n'est pas question de la recherche d'un job ou de son changement, mais, au contraire, d'une dimension existentielle et cela a bien affaire avec la nostalgie mentionnée. Je n'aimerais pas énoncer abstraitement comment on présente aujourd'hui cette dimension d'*œuvre* de manière prégnante dans le champ nivellateur du système de l'art, mais de préférence dans un espace et pour un motif concrets. Cela fait-il sens? Est-ce que je m'exprime assez clairement?

Banz: Bien sûr que cela fait sens, mais je dois peut-être revenir à la charge autrement. Je retourne à la production d'œuvres au sein des arts plastiques. Quel sens cela fait-il, par exemple, de transférer dans le contexte de l'art des phénomènes qui ont été générés dans d'autres contextes et qui y existent? Prenons un phénomène optique, intéressant en physique et qui est doté d'une grande qualité visuelle. Que se passe-t-il lorsqu'un artiste s'en empare et l'introduit dans le contexte de l'art? Il organise peut-être le déroulement de l'expérience et le visiteur peut vivre l'expérimentation avec force ho! et ha! Qu'est-ce que cela apporte à l'art? Pas grand-chose, je crois. Cela indique seulement que les personnes qui font de l'art ne se préoccupent pas exclusivement d'art et qu'elles sont également sensibles à d'autres domaines de la vie. Mais la

recherche en soi, la question de la spécificité de l'art se perdent en route. Ce n'est pas ainsi qu'on pose la question de la substance de l'art...

Sachs: ... si on en reste à un simple transfert du phénomène. Mais si le phénomène est situé dans le cadre d'un questionnement – et je désigne une fois encore la figure de l'*œuvre* – se rattachant de manière réflexive à quelque chose de spécifiquement artistique, alors, un tel transfert constitue une possibilité productive. Un exemple: Je suis en plein préparatifs pour réaliser un film. Mon invité et protagoniste est biologiste des structures ainsi que programmeur. Il a écrit un programme particulier permettant de représenter visuellement des molécules, donc le domaine de la nanobiologie, que l'œil humain est incapable de voir. Il tente de créer une visualisation adaptée aux données empiriques mesurées en laboratoire tout en évitant d'en idéaliser la représentation. Finalement cela ne marche que sur l'écran d'ordinateur. Ça m'intéresse beaucoup d'intégrer au questionnement artistique cette sorte de production d'images, d'en chercher la signification au sein du système culturel dans lequel nous vivons, dans le contexte du mélange de tous les mondes d'images. Quelles images font la presse et la télévision? Quelles images produisent les sciences naturelles et la technologie? Quels mondes d'images sont générés aujourd'hui par des formes d'expressions artistiques? Et à quel statut d'autorité prétendent toutes ces images différentes? Une image scientifique serait-elle prise plus au sérieux parce qu'elle jouit d'une aura de vérité et de réalité?

Banz: Ta manière de parler de ce projet pourrait signifier que le contexte de l'art est aujourd'hui le coordinateur de tous les contextes dans la mesure où il domine tous les phénomènes de toutes les disciplines et essaie de produire un lien. Dans quelle mesure toutes ces choses tiennent-elles ensemble et que signifient-elles pour notre vie? Ainsi l'art serait une pure forme de prestation de service, complètement éloignée de l'ancien concept d'originalité, vieux de bien deux siècles. Avec ça, ce concept se serait complètement dissous. Et cela correspondrait à une déclaration que je connais de Friedrich Kittler. Il dit que la découverte de la perspective centrale par Filippo Brunelleschi a été la dernière découverte faite en art. Après Brunelleschi, l'art aurait été réduit à une discipline d'usagers qui reprennent les choses des autres pour exister.

Banz: Hat sich denn die Generierung von Bedeutung oder von visuellen Qualitäten durch diese Verschiebungen generell verbessert? Ich denke, da ist eher ein Manko entstanden, weil das Produkt, das man zeigt oder ausstellt, sich immer noch auf die Referenz «Kunstwerk» bezieht. Gleichzeitig hat dieses «Kunstwerk» aber massiv an Ausdruckskraft und Bedeutung verloren. Ich könnte als Beispiel die Popmusik nennen. In dem System verdient man erfolgreich viel Geld mit Produktionen, die eigentlich keine Nachhaltigkeit generieren, die man nicht mehr als Referenzen zitieren kann. Alles verschwindet in einer Masse von Gleichwert und Uniformität. Früher gab es auch Produkte, die für den schnellen Markt gedacht waren, aber gleichzeitig waren viele wirklich herausragende Formulierungen dabei, die einen vertieften Umgang mit dem Phänomen Musik pflegten.

Sachs: ... womit wir dem Manko vielleicht mit einem völlig traditionellen Begriff, nämlich dem des *Werkes*, begegnen könnten. Er wäre der ältere Ausdruck für «Nachhaltigkeit», die du eingebracht hast; auch so ein Begriff der Wirtschaftspolitik, der sich in unser alltäglichen Sprache festgesetzt hat...

Banz: Ja, das ist vielleicht etwas altmodisch und sentimental gedacht, aber ich glaube nach wie vor daran, dass es sinnvoll ist, etwas zu produzieren, was Sehnsucht, Bedeutung und Vertiefung – Komplexität – in uns generieren und aufrecht erhalten kann.

Sachs: Die Dimension *Werk* – das Gesamtwerk, nicht die einzelne Arbeit – ist eine, die wir nicht steuern können, aber an der wir wenigstens arbeiten können. Daher bietet der Begriff *Werk* – offensiv verstanden – zur Zeit die meisten Möglichkeiten. Denn dort schreibt sich etwas von dem ein, was du eben benannt hast. Auf einer Ebene, die nichts mit dem Alltagsverbrauch zu tun hat. Ich kann solchen Ausdruck nicht unmittelbar übersetzen *wollen*, aber er kann sich in das Bedürfnis, ein Werk zu schaffen, einschreiben. Die Zeitdimension ist eben keine der Jobsuche und Wechsel, sondern ist existenziell, und das hat wohl mit der erwähnten Sehnsucht zu tun. Wie sich diese Dimension von *Werk* im verähnlichenden Feld des Kunstbetriebes heute prägnant zeigen lässt, möchte ich nicht abstrakt formulieren, sondern im konkreten Raum und Anlass. Macht das Sinn? Drücke ich mich klar genug aus?

Banz: Das macht durchaus Sinn, aber ich muss vielleicht noch einmal anders ansetzen. Ich möchte noch einmal auf die Produktion von Werken innerhalb der Bildenden Kunst zurückkommen. Was macht es für einen Sinn, dass man z.B. Phänomene, die in anderen Kontexten generiert wurden und da existieren, in den Kontext der Kunst transferiert? Nehmen wir ein optisches Phänomen, das innerhalb der Physik interessant ist, welches eine grosse visuelle Qualität hat. Was passiert, wenn ein Künstler es nimmt und in den Kunstzusammenhang bringt? Er organisiert vielleicht die Versuchsanordnung und der Besucher kann das optische Phänomen mit grossem Aha erleben. Was bringt das der Kunst? Ich glaube, nicht viel. Es weist lediglich darauf hin, dass Personen, die Kunst machen, sich nicht nur ausschliesslich mit Kunst beschäftigen, sondern auch andere Bereiche des Lebens wahrnehmen. Aber das Forschende in sich selbst, die Frage nach dem spezifisch Eigenen der Kunst geht dabei verloren. Die Frage nach dem Wesen der Kunst wird so nicht gestellt...

Sachs: ... wenn es beim einfachen Transfer des Phänomens stehenbleibt. Wenn das Phänomen aber in einen Fragezusammenhang eingeordnet wird – und hier weise ich nochmal auf die Figur des *Werkes* –, der es reflexiv wieder an spezifisch Künstlerisches zurückbindet, dann bleibt ein solcher Transfer eine produktive Möglichkeit. Ein Beispiel: Ich bin gerade in den Vorbereitungen, einen Film zu machen. Mein Gast und Protagonist ist ein Strukturbiologe, der auch programmiert, und ein bestimmtes Visualisierungsprogramm geschrieben hat, um Moleküle visuell darzustellen – also den Nanobereich, der für unser menschliches Auge unsichtbar bleibt. Dabei versucht er, keine idealisierende Repräsentation zu machen, sondern den im Labor gemessenen empirischen Daten eine angemessene Visualisierung zu geben. Letztlich geht das nur auf dem Computerbildschirm. Ich bin nun sehr daran interessiert, es in die künstlerische Fragestellung einzubinden, was diese Art von Bildproduktion im kulturellen Zusammenhang, in dem wir leben, bedeutet. Im Kontext der Vermischung aller Bildwelten. Was für Bilder machen die Presse und das Fernsehen? Welche Bilder erzeugt die Naturwissenschaft und Technologie? Welche Bildwelten werden von künstlerischen Ausdrucksformen heute generiert? Und welchen Status von Autorität behaupten und haben alle diese unterschiedlichen Bilder?

Sachs: S'il s'agit d'opposer une fonction phare «géniale» de l'art à d'autres domaines de la société, je confirme la disparition d'une telle fonction et je ne trouve pas cela si antipathique, mais on peut aussi considérer l'originalité autrement. Je ne crois pas au «grand art rassembleur», pourtant, si je vois une spécificité dans le domaine artistique, c'est l'interrogation réflexive de la production d'images. Car dans aucun autre domaine – par exemple la science – je n'observe que la syntaxe de production d'images soit interrogée.

Banz: Et dans l'art, aujourd'hui, où cette interrogation est-elle effectuée de manière approfondie?

Sachs: Dans les meilleurs travaux du domaine des arts plastiques. Il faut naturellement prendre en compte le fait que plus on est impliqué dans le système, moins on perçoit de nouveautés convaincantes, mais quelques travaux contiennent une telle force d'expression.

Banz: Plus simplement: L'art est-il aujourd'hui encore, en premier lieu, un fait visuel ou bien une discipline?

Sachs: Pour moi, il n'a jamais été aussi pur (rire)! Pas même chez Velázquez. Au contraire, je suis vivement conscient des différents langages se renvoyant les uns aux autres – la langue des images avec ses qualités optico-visuelles et sémiotiques, et les langues naturelles avec notions et grammaire. Je ne peux pas penser aux *Ménines* ni au *Portrait du nain Don Sebastian de Morra* sans tenir compte de cette conscience, de cette réflexivité, qu'il a construites dans le tableau.

Banz: Mais elle est exclusivement générée par des signes visuels - et c'est déterminant. Velázquez a produit une image, et c'est seulement par une construction optique qu'il déclenche un complexe global de perception et de réflexion. Contrairement au livre, dans lequel un texte est écrit et sur lequel un nouveau texte va être écrit et ainsi de suite. Aujourd'hui, tu peux créer un produit littéraire et prétendre ensuite qu'il est une œuvre d'art, si tu le montres dans le contexte de l'art. A l'inverse, tu ne peux pas du tout vendre pour de la littérature un roman composé uniquement d'images.

Sachs: Evidemment, car s'il y a un genre qui est intéressé à sa propre dissolution, ce sont bien les arts plastiques. Tous les autres sont bien plus résistants, mais cela dépend de leurs formes de production et de

distribution. L'élargissement du concept d'art est une forme véritablement issue de l'art, elle est elle-même une partie de cette réflexion artistique et n'y est donc pas greffée. Par contre, il est remarquable que Jeff Wall ait récemment dit que la plaisanterie duchampienne a assez duré et que les artistes devraient simplement se concentrer sur leurs images au lieu de s'occuper de contextes.

Banz: Alors Wall devrait être disposé à montrer ses images dans d'autres contextes. Il devrait peut-être les montrer comme des images journalistiques...

Sachs: Ce ne serait sûrement pas un problème pour Wall - c'est ce que je prétends - mais cela n'entraînerait pas le même chiffre d'affaires, ni le même revenu et voilà pourquoi il ne le fait pas!

Banz: Et sans succès dans son activité artistique, il ne serait pas en mesure de distribuer ses images dans d'autres domaines. Cela marche uniquement parce que ses travaux ont généré une valeur commerciale gigantesque et que, probablement, sans le contexte de l'art, Jeff Wall n'existerait pas du tout. Le contexte lui importe tout autant qu'à Duchamp.

Sachs: (rire) Jeff Wall, s'il vous plaît, lisez ceci! Changement de thème. Je retourne à la langue et aux concepts. A la langue en tant que matériau de l'art, mais aussi à la langue des artistes et à la discursivité de l'art. J'ai l'impression – et je me hasarde en terrain dangereux – que les artistes suisses ont toujours un rapport crispé à ce sujet. Je ressens une certaine distance et prudence face à la communication linguistique, face à une communication linguistique nuancée. Et par là, face aussi à une confrontation discursive. Pourtant, jusqu'à présent, j'ai principalement rencontré la position du «non, je n'aimerais pas beaucoup avoir affaire avec cela»...

Banz: C'est bien possible. Cela a certainement à voir avec les mécanismes spécifiques de l'activité artistique en Suisse, et avec la répartition des rapports de pouvoir. Depuis environ dix ans, ceux qui décident de la distribution de l'art suisse dans le monde entier ont choisi des artistes qui n'ont justement pas cette facilité d'expression ou qui ne la mettent pas en question. Si tu regardes les artistes les plus renommés de Suisse, tu remarques que ce sont surtout des artistes qui refusent de donner des interviews ou de parler de leur travail et qui s'appuient

Wird ein naturwissenschaftliches Bild womöglich ernster genommen, weil es mit Wahrheit und Realität «auftritt»?

Banz: So wie du über dieses Projekt sprichst, könnte das bedeuten, dass der Kontext Kunst heute der Koordinator für sämtliche Kontexte ist, indem er sämtliche Phänomene in allen Disziplinen überblickt und versucht, eine Verknüpfung herzustellen; inwiefern alle diese Dinge in Zusammenhang stehen und was sie für unser Leben bedeuten. Damit wäre die Kunst eine reine Dienstleistungsform, die sich, von dem alten, gut zweihundert Jahre alten Begriff der Originalität entfernt, vollkommnet hat. Dieser Begriff hätte sich somit endgültig aufgelöst. Und das würde mit einer Aussage korrespondieren, die ich von Friedrich Kittler kenne. Er sagt, dass die letzte grosse Entdeckung, die in der Kunst gemacht wurde, die Zentralperspektive von Filippo Brunelleschi gewesen sei. Und nach Brunelleschi hätte sich die Kunst zu einer Disziplin von Usern reduziert, die Dinge anderer übernimmt, um zu existieren.

Sachs: Wenn es um eine «genialische» Leitbildfunktion der Kunst gegenüber anderen gesellschaftlichen Bereichen geht, dann würde ich bestätigen, das sich eine solche aufgelöst hat, und finde das gar nicht so unsympathisch. Aber Originalität kann auch anders gesehen werden. An den «grossen Koordinator Kunst» glaube ich nicht, doch wenn ich etwas Spezifisches im Bereich Kunst sehe, dann ist es die reflexive Befragung von Bildproduktion. Und das wäre etwas Originäres und Eigenes. Denn ich kann in keinem anderen Bereich – wie z.B. der Naturwissenschaft – beobachten, das die Syntax der Bilderzeugung befragt wird.

Banz: Und findet das in einem vertieften Sinne in der Kunst heute statt?

Sachs: Die besten Arbeiten im Bereich Bildender Kunst tun das weiterhin. Natürlich gibt es das Phänomen zu bedenken, dass je länger man im Betrieb selber involviert ist, umso weniger überzeugend Neues wahrnimmt, aber einige Arbeiten enthalten eine solche Ausdruckskraft.

Banz: Einfacher gefragt: ist Kunst heute noch eine primär visuelle Erscheinung oder Disziplin?

Sachs: Für mich war sie das natürlich nie so pur (lacht)! Auch bei Velasquez nicht. Sondern mit einem höheren Grad von Bewusstsein verschiedener aufeinander verweisender Sprachen – die Bildsprache

mit ihren optisch-visuellen und zeichenhaften Qualitäten, wie auch die natürlichen Sprachen mit Begriffen und Grammatik. Ich kann Velasquez' *Las Meninas* oder sein Porträt des Zwerges *Don Sebastian de Morra* nicht ohne ein solches Bewusstsein, eine solche Reflexivität denken, die er im Bild baut.

Banz: Aber sie wird – und das ist entscheidend – ausschliesslich über visuelle Zeichen generiert: er hat ein Bild hergestellt, und allein über ein optisches Konstrukt wird ein Gesamtkomplex von Wahrnehmung und Reflexion ausgelöst; im Gegensatz zu einem Buch, wo ein Text geschrieben wurde, über welchen dann wieder ein Text geschrieben wird und so fort. Heute kannst du ein literarisches Produkt herstellen und dann behaupten, dass es ein Kunstwerk sei, wenn du es im Kunstkontext zeigst. Umgekehrt kannst du aber nicht unbedingt einen Roman als Literatur verkaufen, der nur aus Bildern besteht.

Sachs: Klar, wenn eine Gattung an ihrer Auflösung interessiert ist, dann ist das die Bildende Kunst. Alle anderen Gattungen sind viel gattungsresistenter, was aber ganz direkt mit deren Produktions- und Distributionsformen zu tun hat. Die Erweiterung des Kunstbegriffs ist eine genuin aus der Kunst erwachsene Form, ist selbst ein Teil eben jener künstlerischen Reflexivität, und ist insofern nicht aufgepfropft. Es ist dagegen bemerkenswert, wenn Jeff Wall jüngst sagt, dass man «...die Duchamp-Scherze jetzt langsam mal wieder vergessen solle, und Künstler sich darauf konzentrieren sollen, wieder einfach Bilder zu machen, statt sich um Kontexte zu scheren.»

Banz: Dann müsste Wall bereit sein, seine Bilder auch in anderen Kontexten zu zeigen. Dann müsste er sie vielleicht auch als journalistische Bilder zeigen...

Sachs: Wall hätte wahrscheinlich gar kein Problem damit – behaupte ich jetzt mal – aber er würde nicht den selben Umsatz, dasselbe Einkommen damit generieren, und lässt es daher bleiben!

Banz: Und ohne den Erfolg im Kunstbetrieb wäre er nicht in der Lage, seine Bilder in anderen Bereichen zu distribuieren. Das geht nur, weil seine Arbeiten im Kunstkontext einen gigantischen kommerziellen Wert generiert haben, und möglicherweise würde Jeff Wall ohne den Kunstkontext gar nicht existieren. Damit ist für ihn der Kontext ebenso wichtig wie für Duchamp.

complètement sur les mécanismes de distribution qu'on a érigés autour de leur œuvre. Cela produit un certain secret qui accroît la force mystérieuse inhérente à l'auteur. Si c'est ça la mesure des choses, alors toutes les autres tentatives sont naturellement défavorisées, parce qu'elles ne sont pas intégrées à ce réseau de distribution et que, dans cette mesure, on ne les thématise pas en tant que positions potentiellement intéressantes. Par conséquent, une position artistique linguistique et réflexive est rapidement mise sur la touche, parce qu'elle doit d'abord inventer ou développer ses propres canaux de distribution.

Sachs: Ce n'est donc pas un hasard si Thomas Huber n'habite pas en Suisse...

Banz: Ce n'est sûrement pas un hasard, même si, dans ce cas, d'autres raisons entrent en jeu. En tout cas, Rémy Zaugg, le représentant le plus connu d'un art linguistique et réflexif en Suisse, est très controversé ici. Cela lui bouche l'accès au premier rang des artistes couronnés de succès. Dès que toi et ton travail désécures ou produisez une sentiment de fadeur, cela se gâte.

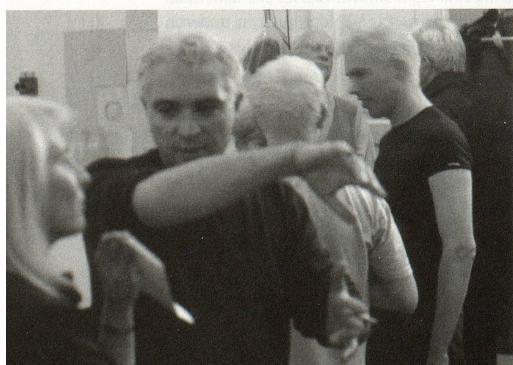
Sachs: Un degré de complexité peu élevé garantit de grandes émotions!

Banz: Le degré de complexité ne doit pas nécessairement rester bas, mais les formes d'expression choisies ne doivent pas être repoussantes et l'on ne doit pas se demander trop intensément si l'on comprend tout. Ou mieux, la compréhension intuitive est déjà inscrite dans l'œuvre même.

Sachs: Matthew Barney en serait un exemple?

Banz: Matthew Barney n'est pas un artiste Suisse! (tous deux rient). Le succès de Barney vient peut-être d'autre chose. Il s'apparente à Jeff Wall. A mon avis, il choisit très clairement des stratégies ancrées dans le 19^e siècle et les réalise avec des moyens contemporains. C'est-à-dire la narration, le littéraire, le mythologique. Les figures qui apparaissent chez lui sont tellement déformées qu'on ne peut pas s'identifier à elles. Elles proviennent d'un autre monde en quelque sorte, comme c'était le cas autrefois des figures mythologiques. Barney me rappelle aussi un peu Böcklin. Au 19^e siècle, par exemple, on discutait aussi sur ce qui différenciait les nus mythologiques dans une peinture de Cabanel de *l'Olympia* de Manet. Cabanel avait un succès fou dans les salons parisiens, alors que Manet était critiqué et souvent exclu des expositions. Dès qu'une œuvre est trop réaliste, qu'elle se projette trop violemment sur le spectateur, son succès ne peut être que limité. Lorsque l'artiste aborde une œuvre de manière à ménager un espace libre pour le spectateur par un geste métaphorique ou voyeur, dans lequel ce dernier peut conserver la distance nécessaire à l'œuvre, alors il est sur la bonne voie.

Sachs: Par rapport à notre discussion sur le contexte de l'art, cela signifierait que la spécificité de l'art, est qu'on y parle *exclusivement* de manière métaphorique. Tous les autres domaines, comme la politique, l'économie et la science n'emploient pas un langage métaphorique, ou seulement comme figure rhétorique.



Sachs: (lacht) Jeff Wall, bitte dies lesen!

Themawechsel. Ich komme nochmal auf Sprache und Begriffe zurück. Auf Sprache als Material der Kunst, aber auch auf das Sprechen selbst der Künstler, und die Diskursivität der Kunst. Ich habe den Eindruck – und wage mich da auf gefährliches Terrain hinaus – dass Künstlerinnen und Künstler in der Schweiz immer noch ein verkrampftes Verhältnis dazu haben. Ich nehme eine gewisse Distanz und Vorsicht gegenüber einer sprachlichen Kommunikation wahr. Gegenüber einer differenzierten sprachlichen Ausdrucksmöglichkeit. Und damit auch gegenüber einer diskursiven Auseinandersetzung. Doch bislang begegnet mir noch mehrheitlich die Haltung des «nein, ich möchte damit nicht zu viel zu tun haben»...

Banz: Das mag stimmen. Es hat sicher mit den spezifischen Mechanismen des Kunstbetriebs hier in der Schweiz zu tun, mit der Verteilung der Machtverhältnisse. Seit ungefähr zehn Jahren haben sich diejenigen, welche die Möglichkeit haben, die Distribution der Kunst aus der Schweiz für die ganze Welt zu generieren, für KünstlerInnen entschieden, die eben genau diese Sprachfähigkeit nicht haben oder in Frage stellen. Wenn du die bekanntesten KünstlerInnen der Schweiz analysierst, dann sind dies oft Personen, die sich zum Beispiel weigern, Interviews zu geben oder über ihre Arbeit zu sprechen und sich ganz auf die Distributionsmechanismen stützen, die rund um ihr Werk aufgebaut worden sind. Das produziert ein gewisses Geheimnis, das steigert die mysteriöse Kraft der Autorschaft. Wenn dies das Mass der Dinge ist, sind natürlich alle ande-

ren Versuche benachteiligt, weil sie nicht in dieses Distributionsnetz hineingenommen werden, und nicht in dem Masse als interessante mögliche Position thematisiert werden. So wird eine sprachlich reflexive künstlerische Position schnell in ihre Schranken gewiesen, weil sie zuerst ihre eigenen Distributionswege erfinden oder entwickeln muss.

Sachs: Es ist also kein Zufall, dass Thomas Huber nicht in der Schweiz lebt...

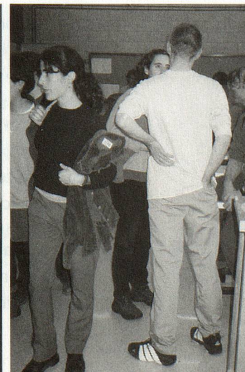
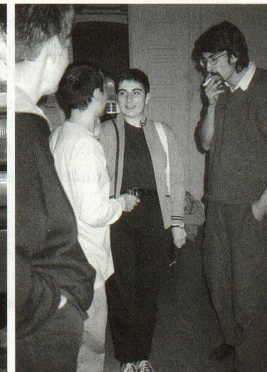
Banz: Es ist sicher kein Zufall, auch wenn da wahrscheinlich andere Gründe ebenso mitspielen. Jedenfalls ist Remy Zaugg, der bekannteste Repräsentant einer sprachlich reflexiven Kunst hier in der Schweiz, umstritten. Dies verstellt ihm den Zugang, in die erste Reihe der Erfolgreichen zu gelangen. Sobald du und dein Werk verunsichern oder ein schales Gefühl produzieren, und das Publikum sich mit einem schalen Gefühl des Berührtseins und eben der Verunsicherung herumschlagen muss, wird es schwierig.

Sachs: Niedriger Komplexitätsgrad garantiert grosse Emotion...!

Banz: Der Komplexitätsgrad muss nicht zwangsläufig niedrig sein, aber die Ausdrucksformen müssen so gewählt sein, dass sie nicht anstössig sind und dass man sich nicht allzu intensiv fragen muss, ob man alles versteht. Oder besser, wo das intuitive Verstehen im Werk selbst bereits eingeschrieben ist.

Sachs: Matthew Barney wäre ein Beispiel dafür?

Banz: Matthew Barney ist kein Schweizer Künstler (beide lachen).



Banz: Si tu te tiens à cette règle de jeu, tout devrait marcher. Cela contredit cependant l'ouverture, qu'on prétend de plus en plus grande, du contexte de l'art dans lequel - selon les personnes concernées - tout est possible. Introduire la réalité, la vérité, directement dans l'art, n'est possible que si les sujets n'ont rien affaire avec le public de l'art, c'est-à-dire la bourgeoisie, et ne viennent ni du tiers-monde ni du demi-monde ni de la pornographie. Souvent, le spectateur est seulement capable de les considérer détachés d'eux-mêmes. Lorsqu'un art fonctionne en voyeur sans qu'on remarque qu'on le regarde en voyeur, alors ça marche particulièrement bien.

Sachs: Et à quoi cela ressemble-t-il chez Stefan Banz qui parle et écrit ?

Banz: Il y a deux ans, j'ai publié un petit livre qui traite des mécanismes du contexte de l'art et que j'ai plus ou moins construit comme un roman policier. Cet opuscule n'a pas été reçu dans le contexte littéraire. Dans le contexte de l'art, il ne l'a été que relativement, de nombreux lecteurs ayant été touchés personnellement par un texte écrit avec un minimum de métaphores. Par ailleurs, nombre de critiques ont eu trop peu de courage pour en débattre, parce qu'ils auraient probablement glissé dans une dimension politico-artistique qui aurait affaibli leur propre position dans le système.

Sachs: Tu représentes cette hypothèse depuis longtemps déjà ! (rire)

Banz: ... oui, et je n'ai pas encore beaucoup avancé... C'est comment pour toi ?

Sachs: Je continue à écrire par intérêt personnel, sur l'œuvre d'un ou d'une collègue ou sur un problème... Je n'écris pas sur commande. Parler et écrire sont des moyens faisant partie de ma pratique artistique. Publier un texte peut avoir la même valeur qu'inaugurer une exposition.

Banz: Vois-tu tes textes plutôt dans une perspective littéraire ou dans une perspective d'histoire de l'art ?

Sachs: Il n'y a aucune composante littéraire. Stop. Grâce à Hubert Fichte, entre autres, interview et discussion sont devenus un genre littéraire et sa forme d'écriture et sa façon de publier m'ont certainement beaucoup

stimulé. Comme le fait d'écouter et le fait de regarder, d'entrer en conversation avec quelqu'un, et tout le travail qui suit avec ce matériau - la postproduction - jouent également des rôles significatifs dans cette forme d'écriture. C'est donc une forme particulière de vérité. Le plaisir n'est pas de m'exprimer moi-même, mais de refléter ma perception à travers un interlocuteur... et de provoquer des contextes.

* «da battle for da past is for da future» est une phrase extraite de la chanson intitulée «Memory War» de Asian Dub Foundation, 2000

Biblio | Audio | Vidéothèque:

- «Blow up», *Michelangelo Antonioni*, London 1966
- «Professione: Reporter», *Michelangelo Antonioni*, London 1975
- «Community Music», *Asian Dub Foundation*, London 2000
- «Über mich selbst», *Roland Barthes*, München 1978
- «Apocalypse Now», «Apocalypse Now Redux», *Francis Ford Coppola*, Los Angeles 1979/2000
- «Rumble Fish», *Francis Ford Coppola*, Los Angeles 1982
- «Die 8 schönsten Fahrten durch Rio», *Hans Christian Dany & Valdir Souza Lima*, Köln 2001
- «Marges de la Philosophie», *Jacques Derrida*, Paris 1972
- «Mémoires d'aveugle», *Jacques Derrida*, Paris 1990
- «Midas oder die schwarze Leinwand», *Friedrich Dürrenmatt*, Zürich 1991
- «Wolli Indienfahrer», *Hubert Fichte*, Hamburg 1978
- «Gott ist ein Mathematiker», *Hubert Fichte liest Hubert Fichte (Audio-CD)*, Köln 2000
- «Dada, Ascona und andere Erinnerungen», *Friedrich Glauser*, Zürich 1976
- «Cinema, Music, Video», *Rodney Graham (mit Audio-CD «I am a Noise Man»)*, Wien 1999
- «Des Vettres Eckfenster», *E.T.A. Hoffmann*, Erhältlich in diversen Ausgaben
- «Der Artushof», *E.T.A. Hoffmann*, Erhältlich in diversen Ausgaben
- «Die Elixiere des Teufels», *E.T.A. Hoffmann*, Erhältlich in diversen Ausgaben
- «Übung im Ertrinken», *Birgit Kempker (mit Audio-CD)*, Basel/Weil am Rhein/Wien 1999
- «Immaterielle Arbeit», *Maurizio Lazzarato*, in: *Negri, Lazzarato, Virno*, Umherschweifende Produzenten, Berlin 1998
- «Culture Industry, State Culture and Contract Workers (in the Performing Arts)», *Maurizio Lazzarato*, Donostia/San Sebastian 2003
- «Blue Velvet», *David Lynch*, Los Angeles 1986
- «Lost Highway», *David Lynch*, Los Angeles 1997
- «Der Senn ist der Käser und der Chef», *Heinrich J. Middendorf*, Wuppertal 1996
- «Nevermind», *Nirvana*, New York/Seattle 1991
- «Intermedialiteit. Over de grenzen tussen filosofie, kunst en politiek», *Henk Oosterlink*, Rotterdam 2002
- «Das Deutsche als Männersprache», *Luis Pusch*, Frankfurt a.M. 1984
- «Let it Bleed», *Rolling Stones*, London 1969
- «Pulp Fiction», *Quentin Tarrantino*, Los Angeles, 1997
- «Higher Planes», *Jimi Tenor*, Berlin 2003
- «Strange Days», *The Doors*, New York/Los Angeles 1970
- «Dogville», *Lars von Trier*, Dänemark 2003
- «We're only in it for the money», *Frank Zappa*, New York/Los Angeles 1968
- «Over-nite Sensation», *Frank Zappa*, New York/Los Angeles 1973

Dass Barney so grossen Erfolg hat, hat vielleicht mit etwas anderem zu tun. Er ist mit Jeff Wall verwandt. Er wählt aus meiner Sicht ganz klar Strategien, die im 19. Jahrhundert verankert sind, und realisiert sie mit zeitgenössischen Mitteln. Also die Narration, das Literarische, das Mythologische. Die Figuren, die bei ihm auftauchen, sind so verzerrt dargestellt, dass man sich nicht mit ihnen identifizieren muss. Sie kommen irgendwie aus einer anderen Welt, wie es früher bei mythologischen Figuren der Fall war. Mich erinnert Barney auch ein wenig an Arnold Böcklin. Es gab im 19. Jahrhundert zum Beispiel auch Diskussionen darüber, was der Unterschied zwischen einer mythologischen Nackten in einem Gemälde von Cabanel und der nackten Olympia von Manet sei. Innerhalb des Pariser Salons war Cabanel ungemein erfolgreich und angesehen, während Manet kritisiert und von den Ausstellungen oft ausgeschlossen wurde. Sobald ein Werk zu realistisch ist, sich zu stark auf den Betrachter projiziert, ist der Erfolg nur noch eingeschränkt möglich. Wenn man ein Werk aber von Anfang an metaphorisch angeht und dem Betrachter einen Freiraum gibt, im Sinne einer metaphorischen oder voyeuristischen Geste, worin er den nötigen Abstand zum Werk bewahren kann, dann ist der/die KünstlerIn auf einem guten Weg.

Sachs: Das würde in Bezug auf unsere Diskussion des Kunstkontextes bedeuten, dass Kunst sich gerade dadurch als Bereich auszeichnet, weil in ihm metaphorisch gesprochen wird, *und zwar ausschliesslich*. Alle anderen Bereiche wie Politik, Wirtschaft und Wissenschaft verwenden kein metaphorisches Sprechen, oder aber nur als rhetorische Figur.

Banz: Und wenn du dich an diese Spielregel hältst, dann müsste eigentlich alles OK sein. Diese steht allerdings im Widerspruch zur immer wieder postulierten Offenheit des Kunstkontexts, in dem – laut den Beteiligten – alles möglich ist. Realität, Wirklichkeit unmittelbar in die Kunst einzubringen, ist aber nur dann möglich, wenn die Sujets *nicht* direkt mit dem Kunstpublikum, sprich Bourgeoisie zu tun haben, z.B. aus der Dritten Welt, einer Halbwelt oder der Pornografie kommen. Der Betrachter ist oft nur dann in der Lage, sie losgelöst von sich selbst zu betrachten. Wenn eine Kunst voyeuristisch funktioniert, ohne dass man merkt, dass man sie als Voyeurist betrachtet, dann geht's besonders gut.

Sachs: Und wie sieht das bei dem schreibenden, sprechenden Stefan Banz aus?

Banz: Ich habe vor zwei Jahren ein kleines Büchlein publiziert, das von den Mechanismen des Kontexts Kunst handelt und welches ich als mehr oder weniger klassischen Kriminalroman aufgebaut habe. Dieses Büchlein wurde im Kontext der Literatur nicht wahrgenommen. Im Kontext der Kunst aber auch nur bedingt, da sich viele Leser aufgrund des nur minimal metaphorisch geschriebenen Texts persönlich berührt gefühlt haben. Viele Kritiker wiederum hatten zu wenig Mut, es zu besprechen, weil sie damit möglicherweise in eine kunstpolitische Dimension hineingerutscht wären, die ihre eigene Position im Betrieb geschwächt hätte.

Sachs: Diese Hypothese vertrittst du schon lange! (lacht)


Banz: ... ja, und da bin ich noch nicht viel weiter gekommen... Wie ist das bei dir?

Sachs: Ich schreibe weiterhin aus meinem Interesse heraus, sei es über das Werk einer Kollegin, eines Kollegen, oder mit einer Fragestellung... Im Auftrag schreibe ich nicht. Sprechen und Schreiben sind Mittel innerhalb meiner Arbeitsweise. Einen Text zu publizieren kann gleichwertig damit sein, eine Ausstellung zu eröffnen.

Banz: Siehst du deine Texte eher in einem kunsttheoretischen oder in einem literarischen Sinne?

Sachs: Keine literarische Komponente. Halt. Unter anderem durch Hubert Fichte sind Interview und Gespräch zur literarischen Gattung geworden, und von seiner Form des Schreibens und Publizierens bin ich sicher sehr angeregt worden. Wie das Hinsehen und Hinhören, ein Mit-jemandem-ins-Gespräch-geraten, und ein Nachbearbeiten dieses Materials – die Postproduktion – in diesem Schreiben gleichbedeutende Rollen spielen. Es ist also eine spezifische Form von Wirklichkeit. Und die Lust daran ist nicht vom Selbstausdruck getragen, sondern davon, meine Wahrnehmung durch ein Gegenüber zu spiegeln... und Kontexte herauszufordern.

* «da battle for da past is for da future» ist eine Textzeile aus dem Lied «Memory War» von Asian Dub Foundation, 2000

 **Biblio|Audio|Videothek**