

Bitte hinauslehnen! = Se pencher au dehors, SVP! = Lean out of the window, please!

Autor(en): **Krebs, Edith**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 1: **Bitte hinauslehnen! = Se pencher au dehors, SVP! = Lean out of
the window, please!**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623087>

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.

BITTE HINAUSLEHNEN!

Edith Krebs

Der Begriff «Politische Kunst» beinhaltet einen Anspruch auf öffentliche Wirksamkeit. Gleichzeitig wird gerne argumentiert, politische Kunst werde durch ihren Kontext, das Betriebssystem Kunst, neutralisiert. Welcher Politikbegriff steht hinter diesen Argumentationen? Was ist das Politische an der politischen Kunst? Und wann und wo ereignet es sich?



Santiago Sierra, *133 Persons paid to have their hair dyed blond*, 2001, Arsenale, Venedig, Courtesy Santiago Sierra and Peter Kilchmann Gallery, Zurich

Erstes Beispiel: Im März dieses Jahres sorgte eine Aktion des spanischen Künstlers Santiago Sierra für Aufruhr. In einer ehemaligen Synagoge in der Stadt Pulheim bei Köln liess Sierra die Abgase von sechs Autos mit Schläuchen in das frühere jüdische Bethaus leiten. Mit Gasmasken ausgestattet sollten die BesucherInnen die mit tödlichem Kohlenmonoxyd gefüllte «Gaskammer» jeweils sonntags betreten können. Er wolle mit dieser Aktion auf die seiner Meinung nach herrschende «Banalisierung der Erinnerung an den Holocaust» aufmerksam machen, umriss Sierra sein Anliegen. In jüdischen Kreisen kam die Aktion mit

dem Titel «245 Kubikmeter und The Punished (Die Gestrafften)» ganz anders an: Als eine «Niedertracht sondergleichen» kritisierte der Publizist und Holocaust-Überlebende Ralph Giordano die Aktion. Auch der Generalsekretär des Zentralrates der Juden in Deutschland, Stephan J. Kramer, übte heftige Kritik: «Das fiktive und geschmacklose Kunstspektakel verletzt nicht nur die Würde der Opfer des Holocaust, sondern auch der jüdischen Gemeinschaft.» Die Präsidentin der Israelitischen Kultusgemeinde in München, Charlotte Knobloch, nannte die Kunstaktion eine «niveaulose Provokation» der Opfer.

Am 20. März 2006, eine Woche nach Beginn, brach Santiago Sierra die Aktion ab.

Zweites Beispiel: Unter dem Titel «Swiss Swiss Democracy» eröffnete der Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn im Dezember 2004 eine Ausstellung im Centre Culturel Suisse in Paris. Die Einladungskarte zur Ausstellung zeigte ein Bild des irakischen Foltergefängnisses Abu Ghraib, darunter die Wappen der Urkantone Uri, Schwyz und Unterwalden, versehen mit der Aufschrift «I love democracy». In die Räume des Centre Culturel Suisse hatte der Künstler in einer Rieseninstallation aus Pappkarton ein Labyrinth von Gängen und Räumen eingebaut. Auf die pastellfarbenen rot, blau und gelb bemalten Wände waren Zeitungsausschnitte zu den Themen Staat und Demokratie aufgeklebt, in einer Nische liefen auf verschiedenen Monitoren Schweizer Fernsehprogramme. Begleitet wurde die Ausstellung von täglichen Lesungen des deutschen Philosophen Marcus Steinweg sowie der ebenfalls täglichen Aufführung eines «Tell»-Stücks, in dem ein Schauspieler über dem fotografischen Porträt von Bundesrat Christoph Blocher das Bein hebt und damit eine Pinkelsituation andeutet.

Die Folgen von Hirschhorns Pariser Demokratie-Stück sind bekannt: Nach einer von der Boulevardzeitung «Blick» initiierten Kampagne kürzte das Parlament das Budget der Kulturstiftung Pro Helvetia, welche die Ausstellung finanziert hatte, um eine Million. Die Schweizer Demokratie, der die Ausstellung gewidmet war, hatte sich provozieren lassen und sich über die in der Schweizer Verfassung garantierte «Freiheit der Kunst» hinweggesetzt. Über Wochen wurde in der Schweizer Öffentlichkeit über die sogenannte «Hirschhorn-Affäre» gestritten und diskutiert. Die Meinungen blieben geteilt: Während eine Mehrheit der PolitikerInnen, vor allem rechts der Mitte, die Budgetkürzung guthieß, attackierten sowohl die liberalen und linken Medien als auch die Kulturschaffenden den Angriff auf die Kunstfreiheit als Akt der Zensur und der staatlichen Willkür.

WAS HEISST POLITISCH?

Nicht die Frage, ob es sich bei diesen beiden Ausstellungen um gute oder schlechte Kunst handelt, interessiert uns hier in erster Linie. Es geht vor allem darum zu zeigen, wann und wie Kunst politisch wird oder werden kann. Doch was heisst überhaupt politisch? In demokratischen Gesellschaften wird Politik als ein Prozess definiert, der das Ziel verfolgt, zu allgemein verbindlichen Entscheidungen zu kommen, indem sich mehrere Interessengruppen, Parteien, Organisationen oder Personen gezielt daran beteiligen. Politisch wird eine Sache also erst dann, wenn sie öffentlich artikuliert und diskutiert wird. Zugespielter formuliert das Chantal Mouffe, Professorin für politische Theorie an der University of Westminster in London und Vertreterin einer radikalen und pluralen Demokratie: In der Politik gehe es um die Konstituierung der politischen Gemeinschaft, und diese Form von politischer Verräumlichung sei immer instabil und konfliktuös. In demokratischen Gesellschaften muss der gesellschaftliche

Zusammenhalt also immer neu ausgehandelt werden. Würde dieser Prozess zum Stillstand kommen, dann nur um den Preis der Demokratie. Nur in diktatorisch oder feudal strukturierten Gesellschaften bildet sich eine stabile gesellschaftliche Ordnung aus. Eine demokratische Öffentlichkeit hingegen lebt vom Austausch, von der Argumentation, vom öffentlichen Disput. Auf die Kunst heruntergebrochen lässt sich dieses Politikverständnis folgendermassen umschreiben: «Kunst ist öffentlich, wenn sie im Medium des Antagonismus auftaucht.» So jedenfalls hat es der österreichische Philosoph Oliver Marchart kürzlich an einer Tagung zum Thema «Kunst Öffentlichkeit Zürich» formuliert.

ERSTARRETE REZEPTION

Die Aufgabe der (politischen) Kunst in einer demokratischen Gesellschaft wäre es demnach, Öffentlichkeit zu schaffen, gesellschaftliche Konflikte zu formulieren und zuzuspitzen, den Kampf um die Bedeutung (politics of signification, Stuart Hall) zu artikulieren. Tatsächlich wurde diese Forderung in etwas anderer Form bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert an die Kunst gestellt – unter anderem von Friedrich Schiller in seiner Schrift «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» (1795). Zur gleichen Zeit aber veränderte sich auch die Rezeption, die Art und Weise der Kunstbetrachtung, stellt der deutsche Kunsttheoretiker Wolfgang Ulrich fest: «Anstatt nämlich die Rezeption von Kunst verstärkt zu einer öffentlichen Angelegenheit zu machen, anstatt über Kunst also politisch zu disputieren, wurde es vielmehr üblich, in andächtigem Schweigen und allein – privat – vor dem Kunstwerk zu verweilen, sich in einen stummen Dialog mit ihm zu versetzen und seine Wirkung auf das Gemüt zu reflektieren.» Statt «frei» und «autonom» sei die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zu einer Art Hoheit geworden, zu einer singulären Autorität, die sich mit ähnlich strengen Regeln und Ritualen umgeben habe, wie sie in der höfischen Gesellschaft üblich waren. Aus diesen Beobachtungen zieht Ulrich eine interessante Schlussfolgerung: Nur dadurch, dass die Rezeption von Kunst in Konventionen erstarrt sei, hätte sich die Kunst ihrerseits von Regeln befreien können und sich als Medium der Opposition und des Protestes etablieren können. Dieses geschlossene System, ein eigentlicher «double bind», komme auch in den beiden Schlüsselbegriffen der modernen Kunst, Avantgarde und Autonomie, zum Ausdruck: «Liegt dem einen Begriff die Auffassung zugrunde, Kunst könne zum Motor der Geschichte werden und ihre (revolutionären) Regeln letztlich als Massstab für die gesamte Gesellschaft durchsetzen, drückt der andere Begriff die Sehnsucht aus, sich von der Öffentlichkeit möglichst fernzuhalten, sich als Künstler zu vereinzeln und abzuschotten.» Diese überspannten und vor allem auch widersprüchlichen Erwartungen in die Kunst habe schliesslich zu einer Utopisierung und sakralen Überforderung der Kunst geführt, wie sie etwa in der Kunstphilosophie von Martin Heidegger zum Ausdruck komme. Kunst – so das Fazit Ulrichs – sei in der Moderne, anders als oft behauptet, ziemlich unfrei geworden, ihr Ort auto-

mer Abgeschiedenheit zu einer Art Gefängnis. «L'art pour l'art wäre die letzte paradoxe – die paradoxe letzte – Konsequenz des Anspruchs, Kunst möge die Welt revolutionieren», schliesst Ulrich seine Überlegungen. Politisch wäre Kunst also dann, wenn sie – wie es Ulrich im Titel «Tiefer hängen» seines Aufsatzbandes leitmotivisch andeutet – etwas von ihrem autoritären und auratischen Charakter verlore, sich, statt in kunstinterner Esoterik zu ergehen, etwas mehr aus dem Fenster hinaus lehnte.

KUNST, DIE WEHTUT

Kehren wir noch einmal zu den beiden eingangs erwähnten Beispielen zurück. Sind diese Arbeiten nun politisch im erörterten Sinn? Gelingt es ihnen, die herkömmliche Form der Rezeption aufzumischen und/oder im «Medium des Antagonismus» aufzutauchen, wie das Oliver Marchart von politischer Kunst fordert? Kennzeichnend für beide Beispiele ist die öffentliche Auseinandersetzung, die sie provozierten. Diese Arbeiten wurden nicht nur im Kunstraum von einem Kunstpublikum rezipiert, sondern durch Medien wie Zeitung, Radio und Fernsehen an eine grössere, unspezifischere Öffentlichkeit getragen und dort kontrovers diskutiert. Und beide Beispiele greifen inhaltlich auf ein politisches Thema zurück: Hirschhorn auf das Thema Demokratie, Sierra auf das Thema Erinnerungskultur. Das Thema Demokratie hat an sich keine besondere Brisanz – auf jeden Fall nicht in der Art der Darstellung, die Hirschhorn wählte. Wäre da nicht die ominöse Theaterszene gewesen, der Ausstellung wäre wohl kaum besondere Aufmerksamkeit zuteil geworden. Brisanter als die Ausstellung selbst war zweifellos das Einladungsplakat: Eine direkte Beziehung zwischen den Schweizer Urkantonen und dem Foltergefängnis Abu Ghraib herzustellen, darin liegt angesichts des fragwürdigen Demokratieverständnisses einiger Staaten respektive ihrer Präsidenten – wir beobachten gerade die unglaublichen Manöver von Silvio Berlusconi nach dem bestätigten Wahlsieg seines Gegners Romano Prodi – durchaus Zündstoff. Und wäre nicht zufällig die Budgetdebatte im Parlament mit der Ausstellungseröffnung zusammengefallen, hätte die Ausstellung wohl keine derartigen politischen Konsequenzen gehabt. Es war also eine ganze Reihe von Zufällen notwendig, damit aus Hirschhorns im Grunde harmlosem Demokratieprojekt ein Beispiel politischer Kunst werden konnte.

Im Fall von Santiago Sierra liegen die Dinge etwas anders. Es ist ein Grundzug seiner Projekte, dass sie den Finger auf eine Wunde legen und ziemlich erbarmungslos darin herumbohren. Sierras Kunst tut weh. Ob er nun – immer gegen Bezahlung – Männer masturbieren lässt, Immigranten in Venedig die Haare blond färbt, jungen Kubanern eine Linie auf den Rücken tätowiert oder auf der spanischen Seite der Strasse von Gibraltar afrikanische Einwanderer Erdlöcher ausheben lässt – immer geht es bei Sierra um das böse Spiel von Macht und Machtmissbrauch. Sierras Aktionen illustrieren diese hierarchische, ausbeuterische Beziehung nicht, sondern inszenieren sie auf eine prekäre Art, die keine Distanz zulässt. Eine kontemplative Haltung ist vor Santiago

Sierras Aktionen nicht möglich, selbst wenn wir ihnen in Form von fotografischen Dokumentationen im Kunstraum begegnen. Sierra spitzt nicht nur gesellschaftliche Missstände – Ausgrenzung, Ausbeutung, das Machtgefälle zwischen Erster und Dritter Welt – auf drastische Weise zu, er involviert die BetrachterInnen in seinen Aktionen auf eine Art und Weise, die im Prinzip jede ästhetische oder intellektuelle Distanzierung verunmöglicht und es zu einer (politischen) Stellungnahme herausfordert. Wer in diesem Moment über künstlerische Methoden zu rasonieren beginnt, gehört ganz bestimmt zum gebildeten Kunstpublikum. Denn nur ihm bleibt die – einigermaßen zwanghaft anmutende – Flucht in ästhetische Fragestellungen offen.

GEFAHR DER IMPLOSION

Zwei unterschiedliche Bereiche sind also im Prozess der Politisierung der Kunst beteiligt: Der erste ist der Raum, das System der Kunst und seine Grenzen, der zweite Bereich ist die Rezeption, die Ansprache des Publikums respektive dessen Reaktion. Mindestens in einem der beiden Bereiche muss eine Öffnung, eine Dynamisierung stattfinden oder aber ein Antagonismus auftreten, um das spezifische Kunstwerk zu einem politischen werden zu lassen. Bei vielen Arbeiten von Santiago Sierra wird vor allem der zweite Bereich, die Rezeption, in Bewegung versetzt. Nur in seltenen Ausnahmen, etwa beim erwähnten Beispiel der Aktion in einer Synagoge, verlässt der spanische Künstler den traditionellen Kunstraum. Trotzdem gelingt es Sierra fast immer, die ästhetische Rezeption in eine politische zu verwandeln, das heisst, eine Politisierung der Ästhetik in Gang zu setzen, wie sie bereits Walter Benjamin in seinem legendären Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1935) gefordert hatte. Ein eindrückliches Beispiel dafür ist Sierras Beitrag zur Biennale in Venedig im Jahr 2003: Damals liess er die Türen und Fenster des spanischen Pavillons – sinnbildlich für die Festung Europa – bis auf einen kleinen bewachten Eingang zumauern; nur wer einen spanischen Pass vorweisen konnte, durfte das leere Gebäude betreten. Nicht wenige Biennalebesucher reagierten auf diesen Akt der Ausgrenzung frustriert bis wütend. Selbst wenn eine solche Politisierung einzig den Kunstraum und das Kunstpublikum betrifft, bleibt der Prozess ein politischer. Denn das Kunstpublikum im Kunstraum politisch anzusprechen und herauszufordern, ist ohne Zweifel ein politischer Akt. Bei Thomas Hirschhorn hingegen bleibt die Rezeption in aller Regel eine ästhetische. Ob «Swiss Swiss Democracy» im Centre Culturel Suisse in Paris oder «Wirtschaftslandschaft Davos» im Kunsthaus Zürich einige Jahre zuvor, Hirschhorns raumgreifende Basteleien bleiben illustrativ, wirken bisweilen niedlich oder gar erheiternd. Nur unzureichend gelingt es Thomas Hirschhorn, seine gesellschaftskritische Haltung, die er zweifellos hat (und die er immer wieder gerne zum Besten gibt), in ein politisches Werk im hier umrissenen Sinn umzusetzen. Zwar greift er fast immer politische Themen auf, doch in der künstlerischen Umsetzung verlieren sie ihren politischen Gestus weitgehend und es findet jener Prozess statt, den Walter

Benjamin als eine Ästhetisierung der Politik bezeichnet hatte (auch wenn Benjamin diesen Begriff nicht auf das einzelne künstlerische Werk anwandte, sondern auf die ästhetische Inszenierung politischer Massenveranstaltungen der Nazis in den dreissiger Jahren).

Die Schlussfolgerungen aus diesen Überlegungen sind zweierlei. Zum einen erscheint in dieser Betrachtungsweise die viel zitierte Repolitisierung der Kunst in den neunziger Jahren plötzlich als nicht mehr sehr politisch: Ihre projektbezogene, oft interdisziplinär angelegte Arbeitsweise in temporären Gruppierungen hat zwar nach wie vor (politischen) Modellcharakter, im Grunde aber hat sie nur selten den Kunstraum verlassen oder gar die Rezeptionsweise grundsätzlich verändert. Im Gegenteil mag ihre hochtheoretisch fundierte Praxis sowie ihr Auftreten in dafür vorgesehenen alternativen Kunsträumen dazu

geführt haben, dass der Kreis der Interessierten mehr oder weniger mit den an einem Projekt Beteiligten zusammenfiel. Diese Form der Selbstgenügsamkeit führte fast zwangsläufig zu einer Art Implosion.

Zum zweiten scheint der Begriff «Politische Kunst» plötzlich fragwürdig geworden zu sein. Denn Kunst ist offenbar nie von Anfang an oder von sich aus politisch, sondern sie kann es unter gewissen Umständen werden – und auch die Dauerhaftigkeit ihres Politischen ist keineswegs garantiert, sondern wohl eher die Ausnahme. Denn Konflikte und Antagonismen haben die (gute) Eigenschaft, in der Regel nicht ewig zu dauern. Die Wirkung von Jacques Louis Davids «Der Tod des Marat» von 1793, in dem er den Jakobinerführer zu einem politischen Märtyrer stilisiert, ist heute eine andere als zur Zeit seiner Entstehung. Als vergangene kann jede Form «politischer Kunst» ästhetisch rezipiert werden.

SE PENCHER AU DEHORS, SVP!

Edith Krebs

Le terme d'«art politique» contient une revendication d'impact public. En même temps, on avance volontiers l'argument que l'art politique est neutralisé par son contexte, le système et le marché de l'art. Quel terme de politique se tient derrière ces argumentations? Qu'est-ce qui est politique dans l'art politique? Et où et quand se produit-il?

Premier exemple: en mars de cette année, une action de l'artiste espagnol Santiago Sierra a fait du bruit. Dans une ancienne synagogue de la ville de Pulheim près de Cologne, Sierra a fait arriver les gaz d'échappement de six autos à l'aide de tuyaux débouchant dans l'ancien lieu de prière juïaïque. Equipés de masques à gaz, les visiteurs pouvaient entrer le dimanche dans la «chambre à gaz» remplie du mortel monoxyde de carbone. Par cette action, il voulait attirer l'attention sur la banalisation, régnante à son avis, du souvenir de l'holocauste, c'est ainsi que Sierra décrivait son intention. Mais c'est tout autrement que l'action a été perçue dans les milieux juifs avec le titre «245 mètres cubes et The Punished (les punis)». Les réactions étaient si véhémentes que Santiago Sierra a dû interrompre son action.

Deuxième exemple: sous le titre «Swiss Swiss Democracy», l'artiste suisse Thomas Hirschhorn a ouvert en décembre 2004 une exposition au Centre Culturel Suisse à Paris. La carte d'invitation à l'exposition montrait une image de la prison irakienne d'Abou Ghraïb, théâtre de tortures, surmontant les écussons des premiers cantons

suisses Uri, Schwyz et Unterwald, avec la mention «I love democracy». Dans les locaux du Centre Culturel Suisse, l'artiste avait construit, en une immense installation, un labyrinthe en carton de couloirs et de pièces. Sur les murs peints de couleurs pastel en rouge, bleu et jaune, des coupures de journaux étaient collées, sur les thèmes de l'Etat et de la démocratie, dans une niche, plusieurs moniteurs passaient des programmes de télévision suisses. L'exposition était accompagnée de lectures quotidiennes du philosophe allemand Marcus Steinweg ainsi que de l'exécution, également quotidienne, d'une pièce intitulée «Tell», dans laquelle un acteur levait la jambe au-dessus d'une photo du conseiller fédéral Christoph Blocher, faisant ainsi allusion à un acte d'uriner.

Les suites de la pièce parisienne de Hirschhorn sur la démocratie sont connues: après une campagne lancée par le journal à sensation *Blick*, le Parlement a réduit le budget de la Fondation culturelle Pro Helvetia, qui avait financé l'exposition, d'un million de francs. La démocratie suisse, à qui l'exposition était consacrée, s'était fait provoquer et avait passé outre la «liberté de l'art» garantie par la Constitution suisse. Pendant des semaines, l'opinion publique suisse a discuté âprement de «l'affaire Hirschhorn». Les opinions sont restées partagées: alors qu'une majorité de politiciens, surtout à droite du centre, ont voté la réduction de budget, les médias tant libéraux que gauchistes et les créateurs de culture ont vilipendé cet affront à la liberté de l'art comme un acte de censure et d'arbitraire gouvernemental.

QUE SIGNIFIE «POLITIQUE»?

Ce n'est pas la question de savoir si ces deux expositions sont de l'art bon ou mauvais qui nous intéresse ici en premier lieu. Il s'agit surtout de montrer quand et comment l'art devient ou peut devenir politique. Mais que signifie politique? Dans les sociétés démocratiques, la politique est définie comme un processus qui poursuit le but de parve-



Santiago Sierra, *House in Mud*, 2005, Kestnagesellschaft, Hannover, Germany, Courtesy Santiago Sierra and Peter Kilchmann Gallery, Zurich

nir à une décision contraignante en général, en ce que plusieurs groupes d'intérêt, partis, organisations ou personnes y travaillent. Une chose ne devient politique que si elle est articulée et discutée. Chantal Mouffe, professeure de théorie politique à l'University of Westminster de Londres et représentante d'une démocratie radicale et plurielle, le formule de manière encore plus aiguë: en politique, il s'agit de la constitution d'une communauté politique, et cette forme de spacialisation politique est toujours instable et conflictuelle, telle est son opinion. Dans les sociétés démocratiques, la cohésion sociale doit donc toujours être renégociée. En termes d'art, cette conception de la compréhension politique peut se décrire ainsi: «l'art est public lorsqu'il émerge dans le médium de l'antagonisme». C'est ainsi, en tout cas, que le philosophe autrichien Oliver Marchart l'a récemment formulé lors d'une session sur «Kunst Öffentlichkeit Zürich».

RÉCEPTION FIGÉE

La tâche de l'art (politique) dans une société démocratique serait par conséquent, de créer une opinion publique, de formuler les conflits sociaux et de les aiguïser, d'articuler la lutte pour la signification (politics of signification, Stuart Hall). Effectivement, cette exigence a été imposée à l'art sous une forme quelque peu différente dès la fin du XVII^e siècle, par Friedrich Schiller dans son écrit «Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme» (1795).

Mais à la même époque où l'on commençait à percevoir l'art comme une force révolutionnaire, la réception s'est aussi modifiée, ainsi que la manière de regarder l'art, comme le théoricien allemand de l'art Wolfgang Ulrich le décrit dans sa publication «Tiefer hängen»: «Au lieu de faire de la réception de l'art davantage une affaire publique, au lieu de discuter de l'art politiquement, donc, il est devenu plus usuel de passer un moment devant l'œuvre d'art, dans un silence recueilli et en solitaire – en privé, de se livrer avec elle à un dialogue muet et de traduire son ef-

fet par l'humeur.» Au lieu de «libre» et «autonome», l'art est devenu dans la société bourgeoise une sorte de sommité, d'autorité singulière, qui s'est entouré de règles et de rituels aussi stricts que ceux de la société courtoise.

UN ART QUI FAIT MAL

Revenons encore une fois aux deux exemples cités plus haut. Ces travaux sont-ils politiques au sens que nous venons de préciser? Réussissent-ils à «émerger dans le médium de l'antagonisme», comme Oliver Marchart le demande à l'art politique?

Le trait distinctif de ces deux exemples est la confrontation publique qu'ils ont provoquée. Ces travaux n'ont pas été reçus seulement dans la sphère artistique par un public de l'art, mais présentés par les médias tels que le journal, la radio et la télévision à un public plus large, moins spécifique, et y ont été controversés. Et les deux exemples abordent des questions politiques par leur contenu: Hirschhorn la démocratie, Sierra la culture de mémorial. La question de la démocratie, choisie par Hirschhorn, n'a pas en soi d'acuité particulière – en tout cas pas dans le type de présentation choisi par Hirschhorn. S'il n'y avait pas eu la fameuse scène de théâtre, l'exposition serait pratiquement passée inaperçue. Et le hasard a voulu que les débats sur le budget au Parlement aient lieu au moment du vernissage de l'exposition.

Dans le cas de Santiago Sierra, les choses se présentent quelque peu autrement. Un trait fondamental de ses projets est que le doigt s'y pose sur la plaie et y fouille avec délices. L'art de Sierra fait mal. Qu'il fasse – toujours moyennant paiement – se masturber des messieurs, se teindre en blond des immigrants à Venise ou qu'il tatoue une ligne sur le dos de jeunes Cubains – il s'agit toujours chez Sierra du jeu maléfique du pouvoir et de l'abus de pouvoir. Il n'est pas possible d'adopter une attitude contemplative devant les œuvres de Santiago Sierra, même lorsque nous les rencontrons sous forme de documentation photographique dans le milieu artistique. Sierra ne se contente pas de mettre en relief les abus sociaux – exclusion, exploitation, écart de pouvoir entre premier et tiers monde – de manière implacable, il implique le spectateur dans ses actions d'une manière qui efface tout plaisir esthétique, qui interdit toute distanciation intellectuelle. Le public de Sierra est forcé à prendre position, et il n'est pas rare que ce soit en récusant ses méthodes artistiques. Et une telle récusation est en fait – au moins pour le public artistique – la seule issue pour se soustraire à la confrontation avec les questions posées par Sierra. Mais il ne s'agit pas ici en fait de questions d'esthétique ni de méthode. L'art est politique lorsque la question de l'art ne se pose plus. Il n'est ni avant-gardiste ni autonome. Il se penche au dehors, et contribue ainsi à sa manière très particulière à la dialectique sociale.

LEAN OUT OF THE WINDOW, PLEASE!

Edith Krebs

The concept of „political art“ implies making an impact on the public. At the same time, it is commonly argued that political art is neutralized by the institutional character of art. What is the political concept underlining this line of reasoning? What is political about political art? And when and where does it come about?

A first example: In March of this year, the Spanish artist Santiago Sierra's action in the city of Pulheim near Cologne created an uproar. Attaching the exhaust pipes of six cars parked outside a former synagogue to plastic tubes, he filled the former Jewish prayer house with carbon monoxide, inviting visitors to don gas masks to enter his makeshift „gas chamber“ every Sunday, for the duration of the action. Sierra has asserted that his action was intended as a protest against what he perceives as „the banalization of the Holocaust“. In Jewish circles, his piece – entitled „245 Kubikmeter und The Punished (Die Gestraften)“ – had an altogether different effect: people reacted so strongly that he was obliged to break the action off.

A second example: The Swiss artist Thomas Hirschhorn put on a show entitled „Swiss Swiss Democracy“ at the Centre Culturel Suisse in Paris in December 2004. The show's invitation card shows a picture of the Iraqi Abu Ghraib prison, under which it features the coats of arms of Switzerland's three founding cantons Uri, Schwyz and Unterwalden and the caption „I love Switzerland“. The artist had turned the entire Centre into a gigantic installation – a cardboard maze of walkways and spaces. On walls painted in pastel hues of red, blue and yellow, he had pasted newspaper clippings on the themes of State and Democracy; one corner harboured several monitors showing Swiss TV programmes. Daily readings by the philosopher Marcus Steinweg accompanied the show. Daily, too, there was a performance of Hirschhorn's „Tell“ play, which included a scene where an actor on all fours lifts a leg as if to urinate against a poster photograph of Federal Councillor Christoph Blocher.

The repercussions of Hirschhorn's Parisian democracy piece are well-known: following upon a campaign led by the tabloid „Blick“, the Swiss Parliament voted to slash a million Swiss Francs from the annual budget of Pro Helvetia (Arts Council of Switzerland), who had funded the show. Targeted by this show, the Swiss democracy was provoked into disregarding the constitutionally guaranteed „freedom of art“. For weeks thereafter, the „Hirschhorn affair“ fuelled discussion and debate among the Swiss. Opinions were divided: a majority of the politicians – especially those right of centre – approved the budget cut, while the

liberal and leftist media, together with the artists, decried the assault on artistic liberty as an act of censorship and State despotism.

WHAT DOES POLITICAL MEAN?

The main question here is not whether these two exhibitions constitute good or bad art. Rather, the central issue is when and how art becomes or can become political. Indeed, what does political actually mean? In democratic societies, the word „politics“ is defined as a process aiming to achieve generally binding decisions through the concerted participation of various interest groups, parties, organizations or persons. Hence, a matter becomes political only once it is stated and discussed in public. Chantal Mouffe, a professor of political theory at London's University of Westminster and an advocate of the concept of „radical and plural democracy“, specifies that „politics is about the constitution of the political community. It is about spatializing operations that produce a space of politics“ – which, in her opinion, is always unstable and conflict-ridden. Thus, in democratic societies, social cohesiveness must be re-established again and again. When applied to art, this view of politics can be transcribed as „Art is public when it occurs in the medium of antagonism“. This is how, in any case, the Austrian philosopher Oliver Marchart formulated the matter at a recent conference on the topic of the „Kunst Öffentlichkeit Zürich“ (Public Art Zurich).

PETRIFIED RECEPTION

In this vein of thought, the task of (political) art in a democratic society would be to achieve public status, to formulate and bring to a head social conflicts, and to articulate the battle for meaning (cf. Stuart Hall's „politics of signification“). In fact, this very demand, put slightly differently, was already made during the 18th century – namely by Friedrich Schiller, in his „The Aesthetic Education of Man“ (1795). However, it was just as people were beginning to think of art as revolutionary, that the manner of receiving and viewing art also started to change. In his book „Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst“ – published in Berlin in 2003 – the German art theorist Wolfgang Ulrich describes this phenomenon: „Instead of making a public affair of the way art is received, instead of debating art in political terms, it became far more customary to linger in front of it, entering into a mute dialogue and meditating over the feelings it arouses.“ Rather than being „free“ and „autonomous“, art was elevated by bourgeois society to a kind of majestic grandeur, imbuing it with a singular authority linked to strong rules and rituals similar to those of a royal court society.

ART THAT HURTS

Let us reconsider the two examples given at the start of this essay. Can the two now be considered as closed in the political sense of having been thoroughly debated? Do they succeed in finding a place in the „medium of antagonism“, as stipulated by Oliver Marchart?

Both pieces are characterized by the public debate they sparked. Both were not only received within the confines of an art venue and by an art-loving public, but – thanks to the media (newspapers, radio and TV) – they enjoyed a wider and less specific public sphere, where they were controversially discussed. Moreover, both pieces have recourse to political themes as their subject: Hirschhorn turned to the theme of democracy, and Sierra to that of the culture of memory. Hirschhorn's choice, democracy, is not a particularly explosive issue, at least not in his chosen manner of presentation. Were it not for the fateful „Tell“-play scene, the exhibition would hardly have aroused special attention. And then, as chance would have it, the parliamentary budget debate coincided with the opening of the exhibition.

Matters are somewhat different in the case of Santiago Sierra. A basic characteristic of his projects is that they tend not only to put the finger on a wound, but to take delight in probing around in it. Sierra's art hurts. Whether it be paying men to masturbate, immigrants in Venice to bleach their hair, or young Cubans to have a line tattooed

on their backs, Sierra always targets the evil play between power and abuse of power. It is simply impossible to take a contemplative stance before Sierra's actions, even when viewing photos of them in an art gallery. Sierra not only takes a drastically sharper approach to such abuses as discrimination, exploitation, and differences in power between the first and third worlds, but he involves viewers in his actions in a way that eliminates any and all aesthetic pleasure, that renders any and all intellectual distancing impossible. Sierra's public is forced into taking a stand, and that stand often takes the form of a rejection of his artistic methods. Indeed, such a rejection is the only alternative left, at least to the art public, to avoid having to deal with the issues that Sierra raises. Still and all, there are no aesthetic or methodological issues involved here. So we could say that political art comes about when the question of art does not even arise. What we have here is neither avant-gardist nor autonomous. It is something that leans out of the window, thereby contributing – in a fashion all of its own – to the social discourse.

Thomas Hirschhorn, *Swiss Swiss Democracy*, 2004/2005, Centre culturel suisse de Paris, Foto Marc Domage

