

Interdisziplinäre Tagung

Konflikt, Streit, Dissens: Störfall Kunst

Wann: 8. und 9. November 2012

Wo: SIK-ISEA, Zollikerstrasse 32 (Nähe Kreuzplatz), 8032 Zürich

Abstracts und Kurz-Lebensläufe

Donnerstag, 8. November 2012

Eröffnungsvortrag

Kurt Imhof

Fundamentalkonflikte versus Routinekonflikte

Es fällt auf, dass die sozialwissenschaftliche Forschung jenseits von zwischenstaatlichen Kriegen und Bürgerkriegen wenig systematische Aufschlüsse über Konfliktdynamiken in demokratischen Gesellschaften produziert hat. Diese Lücke will dieser Beitrag konzeptionell und empirisch angehen. *Erstens* wird ein konflikttheoretischer Zugang erarbeitet, um Konfliktdynamiken dort zu analysieren, wo sie die grösste politische Wirkung haben: in der öffentlichen politischen Kommunikation. Der heuristische Gehalt dieses Zugangs, der die wichtigsten Dimensionen politischer Konflikte (Regulierungs-, Anerkennungs-, Resonanz-, Deutungs- und die Rationalitätsdimension) diskutiert, wird dann *zweitens* anhand der intensivsten Konfliktperioden in der Schweiz zwischen 1910 und 1998 (1918–1921; 1933–1936; 1968–1975; 1989–1993) geprüft, damit Einsichten in die kontingenzerweiterten Umbruchperioden zwischen Gesellschaftsmodellen gewonnen werden können. Die Schweiz eignet sich für eine diachrone Untersuchung der Eigendynamik von tiefgreifenden politischen Binnenkonflikten in demokratischen Gesellschaften, weil sie weder in den Ersten noch in den Zweiten Weltkrieg direkt involviert war und keine totalitäre Periode erlebte. Schliesslich interessiert *drittens* der Wandel von Konfliktdynamiken unter dem Einfluss des «neuen» Strukturwandels der Öffentlichkeit insbesondere seit den 1980er Jahren. Die Kommerzialisierung der Medien verändert mit der öffentlichen Kommunikation gleichzeitig den politischen Konflikt und die Selbstregulation demokratischer Gesellschaften.

Zur Person

Kurt Imhof (*1956) ist ordentlicher Professor für Publizistikwissenschaft und Soziologie am «Institut für Publizistikwissenschaft und Medienforschung (IPMZ)» und am «Soziologischen Institut der Universität Zürich (SUZ)». Er ist Leiter des «Forschungsbereichs Öffentlichkeit und Gesellschaft (fög) der Universität Zürich» und Mitglied beim «National Center of Competence in Research (NCCR): Challenges to Democracy in the 21st Century». Arbeitsschwerpunkte: Öffentlichkeits- und Mediensoziologie, Sozialtheorie, Soziologie sozialen Wandels, Minderheiten- und Religionssoziologie.

Neuere Buchpublikationen

Die Krise der Öffentlichkeit. Kommunikation und Medien als Faktoren des sozialen Wandels, Frankfurt a. M.: Campus, 2011; Hrsg. (mit Roger Blum, Heinz Bonfadelli und Otfried Jarren), *Krise der Leuchttürme öffentlicher Kommunikation. Vergangenheit und Zukunft der Qualitätsmedien* (Mediensymposium Luzern, Bd. 11), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011; Hrsg. (mit Heinz Bonfadelli, Roger Blum und Otfried Jarren), *Seismographische Funktion von Öffentlichkeit im Wandel* (Mediensymposium Luzern, Bd. 10), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008; Hrsg. (mit Thomas Eberle), *Sonderfall Schweiz*, Zürich: Seismo, 2007; *Die Diskontinuität der Moderne. Zur Theorie des sozialen Wandels* (Theorie und Gesellschaft, Bd. 36), überarb. Neuausg., Frankfurt a. M.: Campus, 2006.

Sektion 1: Ziel- und Methodenkonflikte in der Denkmalpflege

Christoph Breser

Denkmalpflege und Partizipation: Konfliktpotenziale im Ringen um eine kollektive Identität

Die Erhaltung, die Zerstörung oder der Wiederaufbau von historischen Architekturen bieten Möglichkeiten, an einer kollektiven Geschichtsschreibung bzw. -auslöschung mitzuwirken. Als Trägerinnen kultureller Informationen sind Baudenkmäler Bestandteil der kollektiven Erinnerung und damit auch für die Bildung von regionalen und nationalen Identitäten von Bedeutung. Durch die Aufarbeitung der letzten europäischen Kriege und Kulturrevolutionen wurden den Architekturen wiederholt symbolische Rollen zugeschrieben, die auch in der Frage des Ortsbildschutzes zum Ausdruck kommen.

Zumeist sind es jedoch nicht nur die Objekte selbst, die immer wieder für emotional geführte Diskussionen sorgen, sondern die im Hintergrund ablaufenden Entscheidungsprozesse, die nicht selten intransparent und unter Ausschluss der medialen Öffentlichkeit erfolgen. Es ist das Anliegen dieses Vortrages, praktische Vorgehensweisen in der Denkmalpflege zu reflektieren und deren Auswirkungen auf das kulturelle Selbstverständnis der Gesellschaft kritisch zu hinterfragen. Dabei werden Konfliktpotenziale zwischen privatem und öffentlichem Interesse sowie sozialpsychologische Prozesse thematisiert. Im Fokus dieser Betrachtungen stehen zudem Fragen nach der Demokratiefähigkeit von staatlichen Institutionen bei der Lösung von Konflikten.

Zur Person

Mag. Christoph Breser studierte an der Karl-Franzens-Universität Graz Kunstgeschichte, Geschichte und Romanistik / Italienisch; akademischer Abschluss mit einer Diplomarbeit über den Typus der Niederungsburgen im Wiener Becken. Nach einem einjährigen Studienaufenthalt an der Università degli Studi di Siena begann er an der Technischen Universität Graz Kurse in Architektur zu belegen und als Bauforscher für das Büro Zechner Denkmal Consulting GmbH in Graz zu arbeiten. Zurzeit ist er als freier Wissenschaftler an Projekten der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark, der Historischen Landeskommission Steiermark und des Grazer Instituts für Geschichte beteiligt. Als

Freischaffender arbeitet er auch für das Bundesdenkmalamt an Unterschutzstellungsgutachten und der Neuauflage des DEHIO Steiermark sowie an einem selbständigen Projekt zur optimierten Darstellung von Ergebnissen der Bauforschung. Forschungsschwerpunkte: Baugeschichte, Denkmalpflege, Stadtbildforschung sowie vergleichende Regionalforschung und Südosteuropa.

Noémie Etienne

Un vernis « barbare »? Discours polémiques sur la restauration des peintures autour de 1800

À la fin du 18e siècle, l'utilisation de nouvelles techniques et l'application de produits innovants suscitent de nombreuses controverses sur les pratiques de restauration des peintures en Europe. Un vif débat, amorcé à la fin du siècle à Naples, mais de dimension internationale, est lié à l'apposition par un restaurateur allemand d'une nouvelle substance sur les peintures de Capodimonte. La pratique du vernissage est en effet soumise à une évolution technique importante à partir de 1750, alors que se multiplient les recherches et les expériences pour mettre au point les meilleurs produits possibles. Mais l'application d'une couche de protection transforme l'apparence des tableaux. Dans l'exemple que nous souhaitons étudier, elle est même accusée de dégrader les peintures par certains protagonistes du débat, tandis que les autres y voient la garantie d'une parfaite préservation. Lorsqu'une intervention fait l'objet d'une polémique, divers auteurs s'interrogent en effet : quels est le meilleur produit à utiliser ? À quoi un tableau doit-il ressembler ? Pourquoi choisir tel ou tel matériau ? Cette intervention amène ainsi les acteurs – qu'ils soient restaurateurs, commanditaires ou experts, mais aussi plus largement critiques ou historiens – à réfléchir sur l'apparence qu'ils souhaitent donner à une oeuvre d'art. En analysant un débat particulier, agitant Naples, Pérouse, Berlin et Paris il y a plus de deux siècles, il s'agit notamment de souligner ce que l'étude des controverses techniques, souvent prises en considération en histoire des sciences, peut amener à l'histoire de l'art et à l'histoire de la restauration.

Zur Person

Née en 1981, Noémie Étienne est docteure en histoire de l'art, diplômée des Universités de Genève et de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2011). Elle a travaillé pendant cinq ans comme assistante de la période moderne au département d'histoire de l'art de l'Université de Genève, et a réalisé en 2008/09 un séjour de recherche doctorale d'une année à Rome, Berlin et Paris. Fondatrice de l'association Eternal Tour, elle a codirigé entre 2008 et 2012 un projet de recherche interdisciplinaire et itinérant, ponctué chaque année par un festival et une publication (Rome 2008, Neuchâtel 2009, Jérusalem 2010, Las Vegas 2011, Genève 2012). Elle est actuellement chercheuse invitée à l'université de Columbia à New York, membre du laboratoire «Transitions» (CNRS/NYU) et boursière du Fonds National suisse pour la Recherche Scientifique.

Claudio Leoni

Peter Zumthors «Topographie des Terrors». Eine Geschichte über Konflikte, divergierende Erwartungen und das Scheitern eines dokumentarischen Erinnerungsortes in Berlin

Die «Topographie des Terrors», ein Ort der Erinnerung und des Gedenkens, liegt auf einem historisch belasteten Gelände im Herzen der Stadt Berlin. Hier befanden sich die Institutionen des nationalsozialistischen Regimes, welche die Grausamkeiten des Holocaust organisierten. Heute erforscht die Stiftung «Topographie des Terrors» die Vergangenheit und bietet mit verschiedenen Veranstaltungen sowie einer Dauerausstellung reichhaltige Informationen zur Geschichte dieses Orts. Den ausgeschriebenen Architekturwettbewerb gewann 1993 Peter Zumthor mit seinem Projekt, das für die Stiftung Ausstellungsflächen, Büros, Konferenzräume und eine Bibliothek zur Verfügung stellen sollte. 1996 wurde mit den Bauarbeiten begonnen und bis 1997 war ein Grossteil des Rohbaus fertiggestellt. Daraufhin ruhten die Arbeiten, da die Finanzierung nicht mehr sichergestellt war. Gerüchte über explodierende Kosten, technische Probleme und politische Unsicherheiten verhinderten, dass mit dem Bau weitergemacht werden konnte. Nach langem Hin und Her entschieden die verantwortlichen Behörden schliesslich, Zumthors Projekt aufzugeben und einen neuen Wettbewerb auszuschreiben.

Im Gegensatz zu anderen Bauten von Peter Zumthor scheint sein Projekt für die «Topographie des Terrors» nicht besonders mit dem Ort verwurzelt zu sein, weder Material noch Konstruktion verweisen auf Berlin. Zumthors Vorhaben scheint eine leichte, heitere Atmosphäre schaffen zu wollen und unterläuft damit jegliche Erwartungen, die eine solche Erinnerungsstätte weckt. Mit anderen Worten, Zumthors Projekt reagiert mit einem verwirrenden Widerwillen auf den Ort. Mein Beitrag will versuchen, den Aussagen des Architekten zu folgen und diese in eine breiter gefasste Interpretation des Projekts einzubetten. Es soll dargestellt werden, wie Zumthors Gebäude eine spezifische Atmosphäre geschaffen hätte, welche die subjektive Wahrnehmung und damit das bewusste Nachdenken über das schwierige Kapitel der Geschichte dieses Orts provoziert hätte. Gebäude und Ausstellung wären dabei nicht nur dokumentarisch und erinnernd gewesen, sondern auch politisch und hätten dem Besucher eine unmittelbare Erfahrung im Grenzbereich zwischen Vorstellbarem und Unvorstellbarem gegeben. Diese persönliche Annäherung an die Geschichte stimmte nicht mit den Erwartungen der Stiftung überein und gab damit Anlass zu unüberwindbaren Meinungsverschiedenheiten. Wie kaum ein anderes Mahnmal symbolisiert Peter Zumthors Projekt für die «Topographie des Terrors» nicht einen Verlust oder eine gesellschaftliche Lücke, sondern verkörpert vielmehr das Problem des Nichtdarstellbaren. Was immer die Gründe für das Scheitern des Projekts gewesen sein mögen, es bietet reichlich Stoff, um über das manchmal angespannte Verhältnis zwischen Architekt, Bauherr und Gesellschaft nachzudenken, besonders da, wo die Architektur spürbar ins Politische tendiert.

Zur Person

Nach einer Berufslehre als Tiefbauzeichner und der technischen Berufsmaturität bildete sich Claudio Leoni (*1977) 2001–2005 an der Hochschule für Technik, Rapperswil, zum dipl. Ing. Raumplaner FH aus; die Abschlussarbeit legte ein «Städtebauliches Entwicklungskonzept für das Einkaufsgebiet Dietlikon ZH» vor. 2006–2011 B. A. in Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität Zürich, 2009–2010 M. A. in Architectural History, University College London – Bartlett, School of Architecture, Masterarbeit 2012 über Peter Zumthors «Topographie des Terrors», die unter dem Titel «Topography of Terror. About a site in Berlin, a way of remembrance, and a draft by Peter Zumthor» für die Publikation vorbereitet wird. Seit 2011 Promotion am Lehrstuhl Ursprung am gta Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich, Dissertationsvorhaben zu Gottfried Semper und dessen Beteiligung an der Great Exhibition von 1851.

Freitag, 9. November 2012

Vormittag

Sektion 2: Kunst im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft

Anna Isabel Holert

«DDR-Maler sind Arschlöcher» – Der deutsch-deutsche Bilderstreit als gesellschaftliche Debatte zur Wiedervereinigung

Mit der deutschen Wiedervereinigung wurde auch die Kunst aus der DDR Teil des historischen Erbes des SED-Staates. Daraufhin entbrannte eine seit über zwanzig Jahren geführte und nun abklingende Auseinandersetzung, in der die Kunst aus der DDR hinsichtlich ihrer politischen Funktion und ihrer ästhetischen Qualität öffentlich diskutiert wird. In diesem sogenannten deutsch-deutschen Bilderstreit werden die Kunstwerke zunächst meist als Repräsentationen des SED-Regimes und als historische Dokumente aufgefasst. In der Frage nach einer Vereinbarkeit in einer gesamtdeutschen Kunstgeschichtsschreibung offenbart sich die starke ideelle Verknüpfung von Abstraktion und Figuration mit politischen und wirtschaftlichen Ordnungen. Damit steht eine ästhetische Beurteilung der Werke aus der DDR im Schatten ihrer Bewertung im (historischen) Gefüge von Kunst, Gesellschaft und Politik. Die Debatte, die in den Medien ausgetragen wurde und wird, nährt sich zum Grossteil aus der Rezeption von Ausstellungen, die sich der Kunst aus der DDR widmeten oder die sie integrierten. Auffallend ist dabei die Emotionalität und bisweilen auch Aggressivität der Diskussion, in der Erörterungen der politischen Indoktrination von Kunst und Künstler oft von moralischen Urteilen begleitet werden.

Die Kunst aus der DDR stellt sich als Katalysator eines Disputes dar, in dem die Vereinigung der ost- und westdeutschen Gesellschaft öffentlich verhandelt wird – dem Bilderstreit fiele somit ein emblematischer Charakter im deutschen Wiedervereinigungsprozess zu: Während positive und negative Stellungnahmen nicht eindeutig ost- oder westdeutscher Herkunft zuzuordnen sind, widerspiegeln sie doch unterschiedliche Prägungen nationaler Identität, Historizität und Ideologie im Osten und Westen Deutschlands, die aufs engste mit dem jeweiligen kulturellen Bewusstsein verknüpft sind. Darüber hinaus führt der Bilderstreit die Bedeutung von Kunst als visuelle Repräsentationsform gesellschaftlicher und politischer Identität vor Augen und erlaubt Einsicht in die Funktionsweise eines «Viskurses», also eines bildinitiierten Diskurses.

Anhand von zwei kontrovers diskutierten Ausstellungen werden die Debatte und ihre gesellschaftspolitisch relevante Metaphorik vorgestellt.

Zur Person

Anna Isabel Holert, MA, geb. 1981 in Hamburg. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Amerikanistik an der Universität Leipzig, der Humboldt-Universität und der Freien Universität zu Berlin. 2009 Erlangung des Grades Magister Artium mit einer Abschlussarbeit zu Kontinuitäten in der Kulturpolitik des Nationalsozialismus und der frühen DDR. Seit 2010 Promotionsvorhaben zur öffentlichen Rezeption der Kunst aus der DDR nach der Wende, betreut durch Prof. Dr. Sigrid Hofer,

Philipps-Universität, Marburg und Dr. Joes Segal, Universität Utrecht. Mitarbeiterin einer Galerie für zeitgenössische Kunst in Berlin.

Publikation

«Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus», in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2010, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-3/holert-anna-isabel-4/PDF/holert.pdf> (abgerufen am 29.10.2012).

Christian Saehrendt

Von Kassel nach Kabul. Kunst als Instrument des «Nation-building» in archaischen und kriegszerstörten Gesellschaften

Kunst und Künstler geraten in Bürgerkriegsgesellschaften und unter autoritären Regimen sehr leicht in die Schusslinie. Die Zerstörung der historischen Buddha-Figuren in Bamiyan durch die afghanischen Taliban rief weltweites Entsetzen hervor. Zurzeit wiederholt sich die Geschichte in Mali, wo Islamisten Mausoleen und Moscheen zerstören, die zum UNESCO-Weltkulturerbe gehören. Doch stellt sich auch eine andere Frage: Ist Kunst nicht nur Opfer gewalttätiger Verhältnisse, sondern auch eine aktive politische Kraft, die weltweit Konflikte dämpfen und friedlichen Beziehungen förderlich sein kann? Das ist eine alte Idee, die auf die Romantik zurückgeht und bis heute bei vielen Akteuren des Kulturbetriebs lebendig geblieben ist. Dies kommt auch in der auswärtigen Kulturpolitik zum Ausdruck, die die westlichen Staaten in Asien, Afrika und Lateinamerika betreiben. Mit Ausstellungen, Seminaren und Programmen des Kulturaustausches bemühen sie sich, das Modell «Moderne Kunst» in andere Weltregionen zu exportieren, auf diese Weise dort Demokratisierungsprozesse zu stärken und gleichzeitig den eigenen Einfluss zu vergrössern.

Die letzte documenta (13), unterstützt vom Goethe-Institut, praktizierte genau dies gerade in Kabul. All diese Aktivitäten waren von der Überzeugung getragen, Demokratie lebe vom Verantwortungsbewusstsein, der geistigen Flexibilität und der Konsensbereitschaft der einzelnen Bürger. Und diese Fähigkeiten würden nirgends so deutlich vermittelt und gefördert, wie bei der Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst. Demnach wäre eine möglichst eigenständige Kunstszene die Keimzelle einer vielfältigen, toleranten Gesellschaft, die Keimzelle der individuellen, der politischen Freiheit.

Auch in Afghanistan ist die Förderung der Kunstszene Bestandteil des demokratischen *Nation-buildings*, des Aufbaus einer Zivilgesellschaft. Monatelang organisierte die documenta (13) Seminare und Kunstprojekte am Hindukusch. Dabei wurden die westlichen Teilnehmer nicht müde zu betonen, dass es sich hier nicht um gönnerhafte Entwicklungshilfe handle, sondern um eine gleichberechtigte Diskussion. Doch der Philosophieprofessor Christoph Menke sinnierte am Ende: «Ist die d (13) in irgendeiner Weise nützlich für Afghanistan?» Er gab selbst die Antwort: «Wahrscheinlich nicht.» Alles in allem also nur ein Selbsterfahrungstrip der westlichen Teilnehmer, eine Horizonterweiterung und Imagepflege für die documenta? Was davon wirklich bleibt in Kabul – gerade wenn die westlichen Truppen abziehen und das Land wieder sich selbst überlassen wird, ist eine offene Frage ...

Zur Person

Christian Saehrendt (*1968) ist in Kassel geboren und aufgewachsen. Nach dem Studium in Freier Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg studierte er Neuere Geschichte und Kunstgeschichte in Berlin und Heidelberg und promovierte 2003 mit einer Arbeit über den Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner. Saehrendt ist als freier Publizist tätig, er lebt in Thun und Berlin.

Neueste Publikationen

Kassel: documenta-Geschichten, Märchen und Mythen. Ist das Kunst oder kann das weg? Der Führer zur documenta-Stadt, Köln: DuMont, 2012; *Blamage! Geschichte der Peinlichkeit*, Berlin: Bloomsbury, 2012; zusammen mit Steen T. Kittl, *Geier am Grabe van Goghs ... und andere häßliche Geschichten aus der Welt der Schönen Künste*, Köln: DuMont 2010; *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR* (Pallas Athene, Bd. 27), Stuttgart: Steiner, 2009; zusammen mit Steen T. Kittl, *Was will Kunst?*, Frankfurt a. M.: Campus, 2009.

Boris Magrini

New media art and activism: an entangled relation.

In the field of new media art, activism has been among the most discussed strategy by curators and artists engaged with new technologies. 'Hacktivism', 'tactical media', 'biopolitic', 'interventionist art', these are some of the expressions that have been used to describe their approaches. The 2010 edition of the Ars Electronica Festival strongly focused on ecological topics, stating that the dramatic changes of the world climate calls for immediate action, inviting artists and researchers to provide concrete solutions. In Berlin, the 25th edition of the Transmediale Festival had a distinctive political flavour, presenting a conference by Jodi Dean on the recent occupy movement, a panel on war and technologies and a panel on anonymity as a political and artistic strategy of intervention and disruption, with a masked guest from the Anonymous Group.

Artists contribute to the debate with works that are politically and socially engaged, not only developing new approaches and techniques, but at the same time conceiving works, performances and actions that are extremely provoking and sometimes challenge the boundaries of legality. Bioactivist Paul Vanouse questions the objectivity of the genetic research and its legal applications by reproducing the O.J. Simpson gene from his own. Julius von Bismarck creates a camera to project images that are triggered by the flash of other photographers and collaborates with Santiago Sierra to sabotage the Pope speech in Madrid. Christoph Wachter and Mathias Jud counteract the restrictions of the Internet censorship and question at the same time our relation to digital images. New media critics and historians such as Christiane Paul, Geert Lovink, Eugene Thacker, Jens Hauser and Beatriz Da Costa, constantly develop new theories and vocabularies to approach the works of artists engaged with new media activism.

What drives an artist to be socially and politically engaged, in particular within new media art? Is activism a trend, or is it a necessity? Do artists need to be provoking in order to acquire reputation within the field? How are these works financed and what are the stakes for the artists and the critics? In my contribution to the conference I will approach these questions by presenting a couple of examples.

Zur Person

Boris Magrini is a Swiss art historian and curator, born in Bellinzona in 1975. He has earned his Master of Arts degree at the Geneva University in 2000. From 2002 to 2004 he was co-curator of the contemporary art space Duplex in Geneva; from 2004 to 2008 he was assistant director at the Kunsthalle Fribourg, Fri-Art; from 2005 to 2009 he was director and curator of "I Sotterranei dell'Arte", the public exhibition space of Monte Carasso. In 2007 he curated "Mutamenti", a cultural event questioning the globalisation of culture. In 2010 and 2011 he was member of the Board of Trustees of the Swiss Arts Council Pro Helvetia and since 2012 he collaborates with Pro Helvetia as an independent expert for visual arts. He currently lives and works in Zurich as a freelance curator and art critic where he is also undertaking a PhD research in new media arts at the Zurich University.

Justine Gisler

L'art public et l'architecture: interaction et expression nouvelle de l'urbanité

L'exemple du Wynwood District à Miami

Défiant l'institution artistique et le processus traditionnel des œuvres d'art public, le *street art* est considéré de plus en plus comme *le* mouvement artistique du XXI^e siècle. Adoré ou critiqué, le *street art* reflète avant tout une nouvelle manière d'appréhender la ville car l'artiste *street art* assimile son environnement urbain et le recrée. Il pose cependant de nombreux problèmes notamment par son intervention illégale sur les murs et dans l'espace public mais ouvre en parallèle le débat sur la valeur culturelle et économique de l'œuvre d'art. Nous nous intéresserons dans cet exposé à plusieurs aspects de cet art en pleine effervescence. Nous évoquerons rapidement les prémisses du *street art*, sa fonction, son sens et son impact en tant qu'art éphémère et clandestin dans le contexte de la ville, du monde de l'art et de la culture visuelle urbaine. Il est important de souligner cette nouvelle expérience de l'urbanité et son rôle grandissant dans l'histoire de l'art. Nous parlerons ensuite de l'intervention artistique sur l'architecture et la question du caractère véritablement public de l'espace public. Il y a dans chaque œuvre du *street art* l'envie de défier ouvertement l'environnement urbain et d'éclairer le lieu choisi d'un jour nouveau. Cet art est aussi un outil de provocation et de revendication qui redéfinit l'espace public et met en évidence les problèmes du mercantilisme à l'œuvre au sein du paysage urbain. La ville n'est pas seulement une structure architecturale mais elle fonctionne aussi comme espace social où les artistes *street art* rappellent l'importance de la liberté d'expression et la liberté de pensée. De par son illégalité, les actions et les réactions souvent éphémères des artistes *street art* témoignent de l'intérêt grandissant de montrer l'art dans la rue et créer un lien fort avec

l'ensemble de la société. Enfin nous analyserons plus précisément le projet ambitieux réalisé à Miami dans le *Wynwood district*, qui considère la rue comme une gigantesque salle d'exposition.

Zur Person

Justine Gisler (*1985), Studium an der Universität de Fribourg, 2004–2007 BA in Kunstgeschichte und Soziologie, 2008–2010 MA in Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kunst mit der Arbeit «Anthropologie et médiologie de l'image et de l'espace architectural», 2010–2011 MAS im Studiengang «Conservation du Patrimoine et Muséologie des Beaux-Arts» der Universitäten Genf und Fribourg, Abschluss mit der Arbeit «*Pratiques d'exposition et rapport au public chez Niki de Saint Phalle et les Nouveaux Réalistes*». 2007–2008 Praktika am Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin und in der Galerie «Haus am Lützowplatz», 2008–2010 Hilfsassistentin am Lehrstuhl für die Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kunst (Stoichita) an der Universität Fribourg.

Nachmittag

Sektion 3: Künstler und die Strategie des Konflikts

Matthias Fischer

Chercher les scandales. Die Strategie der Skandalisierung in der Kunst und ihre Folgen am Beispiel Ferdinand Hodler

Ferdinand Hodler bediente sich mit Beginn seiner Laufbahn der in der künstlerischen Moderne eingespielten Mechanismen von Empörung und Skandal, um sein über die Kunstwelt hinaus öffentlich wahrgenommenes Bild zu prägen. Diese als Strategie erkennbare Vorgehensweise verschaffte ihm bald den gewünschten Ruf eines Künstlers, der keinem Kampf aus dem Weg geht, auch nicht gegen die Meinung der Presse oder des Publikums. Hodler nutzte dabei alle zu seiner Zeit vorhandenen Plattformen, um Öffentlichkeit herzustellen und knüpfte ein eindrückliches Netzwerk von Multiplikatoren, darunter Kunstvereine, Persönlichkeiten in Staat und Gesellschaft, Sammler und Medienschaffende. Sie sorgten auf der Basis seiner künstlerischen Ideen und Erfolge im lokalen, regionalen, nationalen und schliesslich im internationalen Rahmen für anhaltende Publizität.

Etlche kleinere Empörungskampagnen, in deren Mittelpunkt Hodler und sein Werk standen, mutierten spätestens mit den Wettbewerben rund um die Dekorationen des Landesmuseums in Zürich (heute Schweizerisches Nationalmuseum) zum medialen Sperrfeuer. Nun offenbarten Hodlers Gegner ihre abgrundtiefe Abneigung und suchten ihn als Person und als Künstler zu diskreditieren. Die Argumentationslinien verliefen nicht mehr nur auf dem Feld der Kunst, sondern auch entlang nationalistisch gefärbter Weltbilder in der Schweizer Kultur- und Politikszene.

Weiterer Höhepunkt ist eine regelrechte Hodler-Hysterie um 1910, als konservative Schweizer Kunstliebhaber und Offizielle begannen, Hodler und seine Mitstreiter als quasi mafiöse «Hodler-Clique» anzuprangern, und über die Heimat hinaus die Öffentlichkeit zu mobilisieren suchten. Hitzige Pressekampagnen und sogar ikonoklastische Reaktionen waren die Folge.

Als im Laufe der europäischen Gefechte zu Beginn des Ersten Weltkrieges im Herbst 1914 deutsche Truppen die Kathedrale von Reims beschossen und Hodler in der Folge ein Protestschreiben an die deutsche Armeeführung mitunterzeichnete, stellte sich das durch die jahrelange zwiespältige Presse vorgeprägte Publikum im Deutschen Reich fast geschlossen gegen den Künstler. Der Schweizer wurde zu einem Opfer der Kriegspropaganda in Frankreich und Deutschland.

Der Beitrag zeigt am Beispiel Hodlers auf, wie sich zu Beginn der Moderne der Spielraum eines Künstlers vor dem Hintergrund des zunehmenden Nationalismus in Europa, des entstehenden Feuilletons und der neuen Organisation von Öffentlichkeit entwickelte und welche Rolle der Erzeugung von Dissens zukam. Zielgerichtet eingesetzte Empörungshaltungen der sich ausdifferenzierenden Publika um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert trugen Wesentliches zur Genese des modernen Künstlerbildes bei.

Zur Person

Matthias Fischer, geboren 1960 in München. Studium der Politischen Wissenschaften, der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie in München und Bern. 2006 Promotion mit einer Dissertation zu Karriere und Werk des jungen Ferdinand Hodler. Wissenschaftlicher Mitarbeiter u. a. am Kunstmuseum Bern und am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich; Kurator diverser Ausstellungen; Autor für Kunstzeitschriften und Tageszeitungen.

Forschungsschwerpunkte: Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Schweizer Kunst und ihre europäischen Verbindungen, schweizerische Kunstinstitutionen, Ausstellungs- und Mediengeschichte der Kunst, Ferdinand Hodler.

Publikationen (Auswahl)

Ferdinand Hodler in Karikatur und Satire / par la caricature et la satire, hrsg. und kommentiert von Matthias Fischer, Sulgen / Bern: Benteli, 2012; (Hrsg.), *Fritz Zbinden. Ein Malerleben 1896–1968*, mit Beiträgen von Matthias Fischer et al., Zürich: Scheidegger & Spiess, 2010; *Der junge Hodler. Eine Künstlerkarriere 1872–1897*, Wädenswil: Nimbus, 2009; «Bilderpaare I. Deutsche Maler – Französische Maler des 19. Jahrhunderts», in: *Im Dialog. Die zwei Sammlungen Oskar Reinhart Winterthur*, hrsg. von Lukas Gloor, Ausst.-Kat. Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur, 19.2.2009–1.8.2010, S. 34–75; «De Corot à Rodin – Ferdinand Hodler et l'art français», in: *Ferdinand Hodler 1853–1918*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, 13.11.2007–3.2.2008, S. 204–211.

Edward D. Powers

Let Us Now Praise Famous Men: Warhol, Rauschenberg and Johns

In 1962 Warhol completed his portrait of Rauschenberg, which remains a fairly atypical example of Warhol's early screen-prints in a number of ways, including its variety of photographs and their sense of chronology, as echoed by their sepia and black-and-white coloration; and, no less remarkably, the literary reference that its title explicitly incorporates, which was taken from Agee's and Evan's eponymous study of Alabama sharecroppers in 1930s and, by them in turn, from Ecclesiasticus 44:1:

“Let us now praise famous men, and our fathers that begat us.” Scholars have noted that what reunites Agee’s and Evans’ study of Alabama sharecroppers with Rauschenberg’s and Warhol’s childhoods at the time is a common emphasis on Depression-era poverty and, in particular, on both artists’ working-class families. As a result, Warhol’s portrait of Rauschenberg should also be understood as a kind of self-portrait, which praised both artists for overcoming childhood poverty and, in turn, for becoming self-made “famous men.” Nevertheless, from its biblical reference to “our fathers that begat us,” through the homosocial relationship that Agee and Evans importantly shared, finally, to Rauschenberg’s bisexuality and Warhol’s homosexuality, what this portrait also praised was a genealogy for American modernism outside the ambit of heteronormativity, as exemplified for Warhol by the “butch” painters and “macho” world of Abstract Expressionism in the 1950s and early 1960s. By taking Agee’s and Evans’ artistic collaboration as the homosocial matrix against which Warhol’s portrait should be read, I will first examine it in relation to Johns’ contemporary efforts also to pay tribute to, by way of excavating, a queer history for American modernism. I will then examine Warhol’s portrait in relation to its critique of the closet and corollary strategies of queer visibility and, more precisely, how Warhol intended *Famous Men* to out Rauschenberg, whom – fairly or no – Warhol otherwise characterized as in the closet. Indeed, these same strategies, with which Warhol experimented in *Famous Men*, would soon culminate in his definitive statement of queer visibility: the *Thirteen Most Wanted Men* mural that he completed for the N.Y.S. pavilion of the 1964 World’s Fair.

Zur Person

Edward Powers, Assistant Professor, Art Department, Queens College, City University of New York, is the coauthor of *Looking at Dada*, which was published in conjunction with the 2006 Dada exhibition at The Museum of Modern Art, New York. His essays on Symbolism, Dada / Surrealism and Pop art have appeared in *American Art*, *Art History*, *Oxford Art Journal*, *Res*, *Tout-Fait* and *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. At present, he is completing a book on Andy Warhol, and working on another on Max Ernst.

Christian Janecke

«Hunde und Betrachter müssen leider draussen bleiben.» Über die Störung des Publikums im Zeitalter ungestörter Kunst

Nachdem die Kunst lange schon das *épater le bourgeois* abgelöst hatte durch modernistische Modelle der (Um-)Erziehung des Betrachters, sodann durch postmoderne Modelle seiner Wiederverzauberung, schliesslich – seit einer zunehmend wieder politisiert sich verstehenden Kunst ab den 1990er Jahren – durch das Modell des Betrachters als eines Kollaborateurs, darf man sich fragen, wo genau Störung und Konflikt heute noch ansetzen sollten. Denn ein mittlerweile weitgehend durch Partizipation, teils regelrechte Partizipationsfolklore charakterisierter Kunstbetrieb *thematisiert* zwar unentwegt Konflikte bzw. Störungen aus und in aller Welt. Aber eigentlich hat er kaum Anlass, im Zuge dessen auch *selbst zu stören* und sich seine Allianzen mit dem Publikum zu verscherzen. Denn dieses Publikum soll ja via Kunst den Solidaritätspakt mit den Beladenheiten der Welt immer aufs

Neue ratifizieren – weshalb beispielsweise auf der vergangenen documenta nicht nur die Angehörigen einer vergleichsweise überschaubaren Kunstwelt, sondern nun wirklich auch die einigermaßen kunstinteressierten Massen zur regelrechten Verbündung mit der Kunst eingeladen sind.

Wohl erst vor diesem Hintergrund wird erklärlich, wie es in den letzten Jahren zu einer inszenierten Aufmüpfigkeit der besonderen Art kommen konnte, nämlich zu einer Kunst des Störens und Attackierens ausgerechnet derjenigen, die doch zugleich durch Partizipation umarmt werden sollten. Die Rede ist also von jener Spielart im grösseren Feld partizipativer Kunst, deren Impetus paradoxerweise zugleich die Störung von Partizipation ist: sei es durch Aussperrung der Betrachter, sei es durch ihre Perhorreszierung, oder indem man ihnen ein schlechtes Gewissen allein schon darob einredet, *dass* sie partizipieren.

Die Absorptionskräfte des Kunstbetriebes nicht unterschätzend, darf man getrost davon ausgehen, dass auch diese Figur ungerührten Eintrag in die unaufhaltsame Kunstgeschichte und Kunstgeschichtsschreibung finden wird. Bei aller Historisierbarkeit entsprechender Phänomene – man denke etwa an Vorläufer in Dadaismus oder Happening – gilt es indes herauszustellen, auf welcher brisanten Alternative sich dieses Angebot der Kunst kapriziert. Denn wo die Partizipanten als Komplizen ihrer eigenen Zurückweisung adressiert werden, dort können sie wenig anders noch reagieren als: masochistisch oder hochreflexiv.

Zur Person

Christian Janecke (*1964) ist ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der HfG Offenbach. Seiner Dissertation zu *Kunst und Zufall* (1995) folgten Bücher zur Modetheorie – *Tragbare Stürme. Von spurtenden Haaren und Windstossfrisuren*, Marburg: Jonas Verlag, 2003; (Hrsg.), *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*, Köln: Böhlau, 2004; (Hrsg.), *Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken* Marburg: Jonas Verlag, 2006 – sowie zu Verhältnissen von Kunst und Theater, darunter: *Performance und Bild / Performance als Bild* (Fundus, 160), Berlin: Philo, 2004, und *Johan Lorbeer – Performances und bildnerische Arbeiten*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 1999. Neben weiteren monografischen Schriften, u. a. *Christiane Feser. Arbeiten / Works*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2008, entstanden zahlreiche Aufsätze zur jüngeren Kunst, oft in systematischer Hinsicht, teils zu Wechselwirkungen mit Design und Wissenschaft. Zuletzt erschien *Maschen der Kunst*, Springe: zu Klampen, 2011. In Vorbereitung ist ein Band zum Thema *Anordnungskünste*, www.hfg-offenbach.de/janecke

Judith Welter

«Die Idee machte mir Spaß, dass man sich mit einem echten Stück Berlusconi den Hintern waschen kann» – Momente des Konflikts als künstlerisches Material

1989 inszenierte der Künstler Gianni Motti (*1958, Sondrio) im spanischen Ribarteme sein eigenes Begräbnis. Die ‹gespielte› Beerdigung fand gleichzeitig mit einer Prozession zu Ehren eines lokalen Heiligen statt und fiel niemandem auf. Jedoch sorgte die Auferstehung des vermeintlichen Toten auf

dem Friedhof für Aufruhr und die Legende besagt, Teile des Sarges seien später als Reliquien verkauft worden.

Die Aktionen und Performances von Motti sind ephemere, oftmals ausserhalb des institutionellen Rahmens angesiedelt und bewegen sich mitunter an der Grenze zur Illegalität. Nicht nur *Entierro* (1989) sorgte für beachtliches Aufsehen, sondern auch die konflikt- und skandalträchtige Ausstellung *Capital Affair* (2002, in Zusammenarbeit mit Christoph Büchel, Helmhaus Zürich), die kurz nach der Eröffnung durch den Zürcher Stadtpräsidenten geschlossen wurde. *Mani Pulite* (2005) ist eine seiner wenigen Arbeiten, die ein Artefakt ins Zentrum stellt: Eine schlichte weisse Seife wurde in der Manier eines äusserst wert- und bedeutungsvollen musealen Gegenstandes oder einer Reliquie in einer Vitrine auf schwarzem Samt erstmals an der Art Basel 2005 gezeigt. Die Bedeutung des Objekts erschliesst sich durch die Materialangabe: «Natriumhydroxid, Fett von Silvio Berlusconi (gewonnen aus Fettabsaugung)». Die Herkunft des Materials sorgte für internationale Medienresonanz; die Geschichte gelangte in aller Munde und wurde alsbald zur Legende. Exemplarisch verdeutlicht sich, wie Mottis Aktionen erst unter Einbezug der aus ihnen entstehenden Geschichten und tradierten Erinnerungen vollendet werden. Diese werden zum Teil des Werkes bzw. bestimmen dessen Wirkungspotenzial mit. Unter welchen Vorzeichen und Bedingungen und mit welchen Konsequenzen nutzt Motti Skandal und Konflikt als schöpferisches Element? In welchem Zusammenhang stehen kommunikative Formen wie Gerücht, Anekdote und Legende mit den Mechanismen des Konflikts? Der Beitrag schlägt vor, das Moment des Konflikts oder Störfalls hinsichtlich seines produktiven Potentials zu befragen und betrachtet die an diesen Reibungsflächen entstehenden Erzählungen und Dokumentationen als künstlerisches Material: Gerücht, Anekdote und Legende, die dem Konflikt folgen, hinterlassen kommunikative und materiellen Evidenzen, die sich der Künstler wiederum aneignet.

Zur Person

Judith Welter, geb. 1980 in Bern, lebt und arbeitet in Zürich. 2001–08 Studium der Kunstgeschichte, der Spanischen Literaturwissenschaften und der Religionswissenschaft an der Universität Bern; seit 2009 Doktorandin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Dissertation zur Funktion und Wirkung narrativer Formate wie Anekdote, Gerücht und Legende in der zeitgenössischen Kunst. Sammlungskonservatorin am Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich; 2010 Leitung der Sektion «Das Material des Immateriellen» (articulations. Schweizer Verein für den kunsthistorischen Nachwuchs) am Ersten Schweizerischen Kongress für Kunstgeschichte, Universität Bern; verschiedene Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Kunst und zur Sammlung des Migros Museum für Gegenwartskunst.