

or not. It's not so important. In general the most important spectator for what you are doing is you yourself. And if you have the feeling that your art brings you further, that it is productive and you understand better what is happening around and inside yourself, then it's good for you. If you have spectators, it's good for you in financial terms maybe.

C.S. I don't know if my following question makes any sense within your interpretation of art without spectator - because I wanted to talk about, again, the break with certain representational forms through the engagement of the spectator and how recent protest movements are organized. The Occupy Movement that tries to do politics in different ways, to build a community without center and unification and, lets say in overly simple terms, to replace the revolutionary leader like Che Guevara with the great assembly.

B.G. What is at stake in participatory art and also Occupy Movement is precisely a certain lack of interest for the spectator. One is more interested in the experience that one gets during one's own participation in the action. It is as if you paint a painting and then burn it. In a certain way, already Che Guevara was like that. He was interested in revolutionary activity, but not so much in the official position and taking power, like Castro. So, I think what is interesting about these movements and practices is a shift of attention from results to the process itself.

C.S. Don't you think that these experiences of the process are exactly what you described earlier as interpretation and theory of the world?

B.G. Yes, I think that this shift towards the experience is already in itself an effect of a certain diagnosis. It's a diagnosis of the relationship between art and society: that art cannot change society, that results of art are irrelevant. But what is relevant is the art process as such. In fact, partially this insight has to do with the fact that the audience doesn't exist. For a very simple reason: We are living in a situation and culture in which the interest for the other is absent. It is a developed form of democracy, as expressed in the Internet, for example, and, especially, in social networks like Facebook, Instagram and so on. Everybody wants to be creative, everybody wants to express an opinion, make a comment - and nobody wants to listen or to look. So, we are living in a society of artists where the spectator doesn't exist. The only spectator would be god, but god is dead. The figure of spectatorship itself is a figure out of the 19th century, beginning of 20th century. Where you had a leisurely class of people that were educated, wealthy and without a creative or productive claim. During the First and Second world war and the development of civilization afterwards, this class disappeared and the figure of spectator disappeared with it. We are living in a society of total competition, where everybody is listening and everybody is self-expressing. And that is a society without spectator, where spectatorship is a lie, a fake.

C.S. Maybe this is why the spectator is more and more engaged inside the work of art itself, understood as part of the process of it.

B.G. Precisely. The only way to involve people is to let them participate and not let them stand apart. That is the sociological basis of participatory art. Today, people are incapable not only of external but also of internal contemplation. The persons able to contemplate don't exist anymore. They were a product of a constellation that belongs to the past. The contemporary subject is not able to contemplate, it can only act, only work. The only way to involve this subject into art is collaboration.

C.S. Thank you very much for your time and your thoughts.

Questions asked by Caroline Spellenberg
New York, May 2015



Analyse der Empfindungen

Kathi Hofer

Unlängst las ich in einer deutschen Wochenzeitung über AFFF: Anne-Frank-Fanfiction. Fanfiction-Stories sind im Allgemeinen Gesten der leidenschaftlichen Verehrung: von Fans, die ihre Lieblingsgeschichten in der Literatur, im Film, im TV oder Games-Universum umarmen, indem sie diese fortschreiben. Sie erfinden Fortsetzungen, alternative Enden und unerhörte Nebenhandlungen, und kreieren in ihrer vielstimmigen Gesamtheit ein – vor allem im Netz – sich verästelndes, hyperinklusive Genre. Hier geht es mitunter etwas trashig zu. Die meisten FF-Beiträge in den online-Archiven beerben Harry Potter, Twilight, aber auch Klassiker wie Victor Hugo (Les Misérables) oder Jane Austen (Pride and Prejudice). Darüber hinaus gibt es Fanfiction zu realen Figuren, und eben: Anne Franks Tagebuch. In dem Zeitungsartikel beschrieb der Autor seine Irritation darüber, wie hier kulturelle, historische und kritische Abstände im Einheitsmaß des Fan-Seins aufgehoben sind; und wie dabei kollektive Traumata zu flexibilisierten creative commons werden. Ein beliebtes Genre sei auch das AFFF-Crossover, z.B.: Anne Frank meets Sonic the Hedgehog. Offenbar sei es möglich, gleichermaßen ‚Fan‘ von beiden sein.

Vor ein paar Jahren hatte ich eine interessante Fan-Begegnung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien. Ich recherchierte damals in den MAK-Archiven für eine Ausstellung, zu der ich vom Museum eingeladen worden war. In diesem Kontext interessierte mich eine Serie von Malereien aus der Museumssammlung: ein gigantisches Werk

mit dem Titel Hamzanama. Es handelt sich dabei um ein im Stil der Miniaturmalerei illustriertes Manuskript aus dem Indien des 16. Jahrhunderts, das die Geschichte von Amir Hamza erzählt, dem Onkel des Propheten Mohammed, dessen Legende über Jahrhunderte mündlich überliefert worden war. Hamza ist darin eine historische und zugleich fiktive Figur, die in mehreren Versionen existiert. Seine Abenteuer sind actiongeladene, und trotz der Verbindung zum Propheten vorwiegend säkularer Natur – wenngleich bevölkert von Zauberern, Feen, Riesen, Dämonen, Drachen, und dergleichen. Jalaluddin Muhammad Akbar, der 1556–1605 Indiens Großmogul war, mochte Hamzas Geschichte so gerne, dass er über hundert Maler, Kaligrafen, Vergolder, Veredler usw. aus den entlegensten Teilen seines Reiches zusammenrief, um das Epos in kollektiver Anstrengung niederzuschreiben und zu illustrieren. Dabei entstand ein Werk, das spezifische Techniken und singuläre Handschriften verschmolz und zugleich die religiösen und ethnischen Herkunftselemente seiner Autoren als Stilhybrid sichtbar machte.

Der Kustode der Asien-Sammlung im MAK erzählte mir zu dem Manuskript seine eigene (Experten-) Geschichte: Er wies mich darauf hin, mir die roten Gewänder auf den Bildern genauer anzusehen, denn sie würden von dem immer selben Künstler stammen, dessen Stil aus der Kollektivmalerei dadurch hervorstäche, dass er um viele Grade plastischer, dreidimensionaler sei als die Handschriften seiner Ko-Autoren: Er war offenbar Anhänger der europäischen Farbmodellierung, die er kopierte und zu seiner Spezialität entwickelte. Der stilistische Mainstream in Indien zu der Zeit war indes persisch beeinflusst: konsequent 2D.

Die Leidenschaft, mit welcher der Kustode über diesen unbekanntem Künstler sprach, sprang damals direkt auf mich über, sodass ich in meiner Ausstellung vier Hamza-Blätter in Hommage an jenen zeigte. Da die Originale mittlerweile zu fragil sind, um Licht und Luftfeuchtigkeit unbeschadet ausgesetzt zu werden (sie müssen in den dunklen Archiven bleiben), fertigte mir das MAK digitale Reproduktionen an, die allerdings physisch und wahrnehmungspsychologisch mit den Originalen nichts mehr zu tun haben. Auch die Wirkung der roten Farbe ist darauf eine andere.

Derzeit lese ich in den Tageszeitungen über Palmyra, Mossul und Nimrud und dabei spukt mir die Geschichte des Hamza wieder im Kopf herum. Ich denke daran, was ich über diese islamische Malerei aus dem Mittelalter gelesen habe: Deren hyperinklusive Gestus war vom Großmogul auch im Sinne eines friedenspolitischen Signals angeordnet worden; dieses sollte sich in der hybriden Kreativität fortpflanzen, mit der Muslime, Hindus und Christen an einer kollektiven Geschichtsschreibung für das damals islamische Indien arbeiteten. (Akbar, der am Beginn seiner Herrschaft und seines Mäzenatentums noch ein Teenager war, habe, dies nebenbei, ein Faible für Fantasy-Geschichten gehabt. Daher zeigen diese Bilder nicht nur alle möglichen Kultur- und Lebensformen, sondern eben auch ziemlich viel Übernatürliches.)

Ich denke an die Fragilität der Originale hinsichtlich ihrer Authentizität, Bewahrung, Überlieferung und Auslegung. Und daran, dass das Beste an den farbverfremdeten, flachen MAK-Kopien der glückliche Umstand ist, dass ich sie nicht ans Archiv retournieren musste. Sie gehören jetzt mir.



Formen der Wüste

Berni Doessegger

Duell

Die Repräsentation scheint vollendet: die Staffelei, das Höfepersonal, die identifizierbaren und unidentifizierbaren Gemälde hinten in der Galerie, die rätselhafte Reflexion des spanischen Königspaares im Spiegel, der getretene Hund am Boden und die vom Bildrand verkörperte Ordnung des Blicks. Las Meninas führt den Blick ins Aussen und projiziert ihn in eine dreifache perspektivische Ordnung zurück: Es lässt die Sicht des Malers, die des gespiegelten Königspaares und unsere eigene Wahrnehmung zusammenfallen, so, dass die Widersprüchlichkeiten zwischen Perspektiven, Spiegelungen und Blickpunkten preisgegeben sind.

Schon immer entzog die Malerei der Welt ihre wesenhafte Tiefe: Sie löst sie in Farben und Formen auf. Hinter ihnen verbirgt sich nichts mehr, denn sie verweisen auf nichts anderes mehr als sich selbst. Sie gehen vom System der Repräsentation über zu einer Ordnung reiner Malerei. Der Spiegel selbst entstammt den Bereichen der Magie und des Todes (wie das Beispiel von Dorian Gray zeigt): er ist in der Welt der Bilder nicht unterzubringen und stellt eine ganz besondere Differenz dar. Das mehrdeutige Kreieren zwischen der Staffelei, der Bildebene und dem Soieael unterbricht die Welt der Repräsentation.