GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Thomas Hirschhorn

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

10 RUE CHARLOT, PARIS
+33 1 42 77 38 87 | CROUSEL.COM

ArtReview

Thomas Hirschhorn

The long afterlife of temporary monuments

by Mariacarla Molè

The Bijlmer Spinoza-Festival, 2009 (installation view, Amsterdam).
Photo: Vittoria Martini. Courtesy the artist
and Galerie Chantal Crousel, Paris

Mariacarla Molè
Thomas Hirschhorn. The long afterlife of temporary monuments
ArtReview, Volume 75, N°8, November, 2023, p.70-73.

I always failed when it came to keeping a diary. Miserably. The very idea that I might one day (want to) reread myself still triggers nausea and deep embarrassment. It's like hearing your own recorded voice. Paradoxically, though, I *love* reading other people's diaries and intruding on the thoughts and voices of strangers. Better still if they deal with something such as a specific event, or even a specific object like a painting or a sculpture; it's less painful and requires less empathy. During my years at university, I was besotted with the Italian art critic and feminist Carla Lonzi's diary *Taci, anzi parla* (*Shut Up. Or Rather, Speak*; 1978), in which she describes her emerging feminist consciousness; whereas in later years I loved *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing* (2006), the diary T. J. Clark kept on the subject of two Poussin paintings, recording everyday variations in terms of his perception of the canvas itself. And right now I'm really enjoying *Thomas Hirschhorn: The Bijlmer Spinoza-Festival, The Ambassador's Diary* (2023), by the art-historian Vittoria Martini, which seems to share with the other diaries I've mentioned a tale of the evolution of the writer's awareness and the continuous recording of the variations of the object being studied, whether it be the process of self-discovery as a woman and self-definition as a feminist, or the perception of a Poussin painting.

Invited in 2009 by Swiss artist Thomas Hirschhorn to his *Bijlmer Spinoza-Festival* project in the Bijlmer district in southeast Amsterdam, Martini was to attend in the role of 'ambassador of art history', whatever that means. She spent the next two months (the duration of the artwork) documenting and trying to give definition to a work that was configured as a festival but affirmed (by the artist) as a single sculpture.

Bento (Baruch in Hebrew, but better known by his Latin penname, Benedictus) Spinoza was born in Amsterdam in 1632 and went on to become one of the most radical and important European thinkers of the Enlightenment era. His work covered the spheres of religion, metaphysics, epistemology, politics and science; it was banned in the Dutch Republic one year after his death, in 1677.

The Bijlmer Spinoza-Festival is one of a series of monumental works produced by Hirschhorn (others include *Deleuze Monument*, 2000, *Gramsci Monument*, 2013, and *Robert Walser-Sculpture*, 2019). Each is similarly shaped to be a habitable space, as well as a lab, a storage facility and a stage. As a sculpture, it is forever becoming; a document of an endless and moving thought. Or at least it creates the conditions for these possible uses. The labyrinthine building was made of wood and partly covered by plastic sheeting to protect it from bad weather – built by Hirschhorn and a construction team consisting of Bijlmer residents without permanent jobs. The structure, topped by a giant wooden book, a sculpture of Spinoza's key work, *Ethics* (1677), was divided into several rooms, hosting the Spinoza Library, the Ambassador's office, the Bijlmer Documentation Center (curated by a resident of the neighbourhood) and The Spinoza Exhibition, which contained copies of Spinoza's books, a docufilm on his life, statues representing the philosopher and other tools through which to discover Spinoza's thought. The rooms were connected and opened onto a platform, raised from the ground by about half a metre, which was home to a bar, a large workbench, a sofa and chairs wrapped in plastic tape, and a desk for daily conferences. The platform was also used as the stage where *Spinoza Theater. An Ontological Comedy in Twenty-six Scenes*, a production based on the thought of Spinoza, took place each day in front of an audience, whether the performers were ready or not. We can define *The Bijlmer Spinoza-Festival* as a platform, and also a town square designed to develop a community, through the effort to engage a nonexclusive public in daily activities – such as talks, the philosopher's lessons, theatre and the publication of a daily newspaper – sometimes with substantial participation, at other times having no public present at all, but always building moments of grace.

From this perspective, Spinoza's concept of *vital energy*, referenced in *Spinoza Theater*, sounds like the kind of energy that shone out on the impromptu community of people that every day gathered at *The Bijlmer Spinoza-Festival*, activated by the sculpture and by the essential presence of Hirschhorn himself, in the role of political agitator, as a catalyser of experiences and as a builder of a gathering place. In Martini's telling, then, being there, and the

Robert Walser-Sculpture, 2019 (installation view, Biel). Photo: Enrique Muñoz García. Courtesy the artist and Stephen Friedman Gallery, London

Mariacarla Molè
Thomas Hirschhorn. The long afterlife of temporary monuments
ArtReview, Volume 75, N°8, November, 2023, p.70-73.

Robert Walser-Sculpture, 2019 (installation view, Biel).
Photo: Enrique Muñoz García. Courtesy the artist
and Stephen Friedman Gallery, London

Mariacarla Molè
Thomas Hirschhorn. The long afterlife of temporary monuments
ArtReview, Volume 75, N°8, November, 2023, p.70-73.

need to have an experience that endured over time and at the mercy of contingency, became increasingly important. Because each day was different from the previous one, and each day something new was built, it followed that each moment was an important one, seeing as something had happened.

In this context, and dominated by an archivist's impulse, Martini's diary began as a straightforward recording of what happened and the progressive accumulation of related content – such as lecture notes on the blackboards, the archived copies of the daily newspapers produced as a part of the project and notes about incoming guests and scheduled events, all handwritten by Hirschhorn. Thus, part of the art historian's work was focused on the formulation of a statement about what it means to be an 'ambassador of art history', especially within this context, and how to write art history accordingly. In a way Hirschhorn himself was pushing at the limits of what could be defined as art history, asking Martini to narrate with a historical methodology something from which it was impossible to have a distance in terms of time and objectivity, just as much as he sought to challenge the definition of 'sculpture' with something deeply precarious.

Robert Walser-Sculpture, 2019 (installation view, Biel).
Photo: Enrique Muñoz García.
Courtesy the artist and Stephen Friedman Gallery, London

The art ambassador's efforts, then, seem to be focused on writing in an objective way despite being deeply involved in the evolution of the subject matter, while keeping in mind that to write about something that is forever in the process of becoming is also to write words that may resist the evolution of the artwork itself. Her research, from this perspective, cannot find relief via the balm of any definitions given by an encyclopaedia, because any definitions of 'ambassador' and 'art history' seem not to be appropriate to narrating what happened in this space, nor the stress of being deeply involved in what happened there and forced to embody part of the project. As a consequence, the book is suffused with a strange anxious feeling, perceptible in the reading, related to the effort required to hold onto something that is continuously changing, which in turn has the effect of making the experience of reading Martini's account really close to the experience of being there. The book also addresses the point of the sculpture's evolution and the level of elaboration in the thinking, which in the final part of the book are commented on by other art historians, including Lisa Lee, Mignon Nixon and Claire Bishop, in the shape of an email exchange. Lee is the more supportive, especially in sharing Martini's belief in the need to formulate a statement of what it means to be an art historian, and the responsibility entailed in the writing of art history. Decidedly less generous is Nixon, whose email offers only encouragement. While the exchange with Bishop is dialectical and stimulating, inasmuch as she shares her thoughts on the performative nature of the project, she is more focused on the fact of its existence than on the production of content – an idea that generates a quite contrasting reply from Martini.

The Bijlmer Spinoza-Festival, 2009 (installation view, Amsterdam; Running Events: Anton de Kom debate). Photo: Vittoria Martini.
Courtesy the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris

The end of all this, for Martini's part, is the kind of writing that serves only to testify to the ambassador's being there, a phase during which she documents everything through written notes, photographs and video; followed by a phase related to raising awareness of the impossibility of making history 'here and now', and consequently the choice to create an archive; and lastly, entering into a dialogue with other art historians.

The choice to write a diary, and then publish it in a form that is as close as possible to the first draft, is her only possible form of production, since chronicling and drafting different statements have been the most comfortable style for expressing her contribution to a continuously evolving work such as *The Bijlmer Spinoza-Festival*. It's a form of writing that renounces theory for experience, critical distance for the deeply involved; that imposes itself as action and reaction in a productive and tangible way, rather than as theoretical and invisible thinking. What is at stake seems to be a history of art written in the first person, and the diary as a methodology for writing art history makes the experience of reading the book very similar to the process Martini is describing. This process required of Martini an effort that seems proportional to the time she needed to recover from her prolonged presence as part of the project, 24 hours a day for two months.

I'm sure that returning to a diary after ten years – the time Martini needed before going back to her own words with a more distanced look and the possibility of analysing the experience – will have caused that same sense of embarrassment at reading a distant version of yourself and your thoughts that I described at the beginning of this article, but I'm equally sure that a diary can be a good way, a precious one, to make us more aware of what Hirschhorn's art might mean, as a space thought out in a way to facilitate a thinking in flux, a thinking that is never ending, whatever that means. **ar**

Mariacarla Molè is a writer based in Turin

Mariacarla Molè
Thomas Hirschhorn. The long afterlife of temporary monuments
ArtReview, Volume 75, N°8, November, 2023, p.70-73.

LAMPOON

ruvido / rough issue

words
Elisa Russo

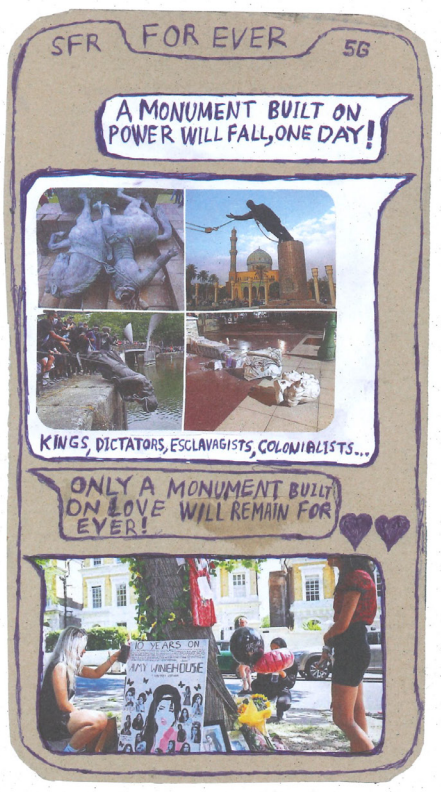
Paris, France

[merging together what doesn't assemble]

to do a collage means to take at least two elements of the existing world,
and in gluing them together, to create a new world

Thomas Hirschhorn

[*I am an artist, a worker, a soldier*]

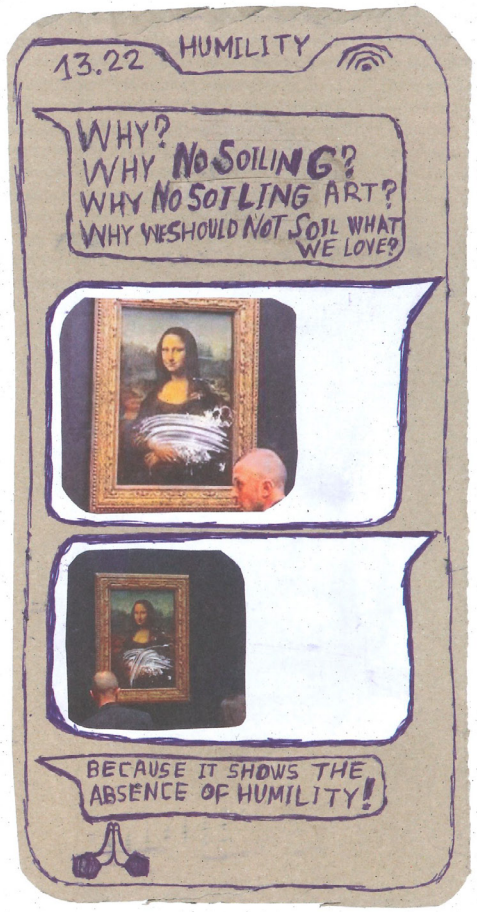


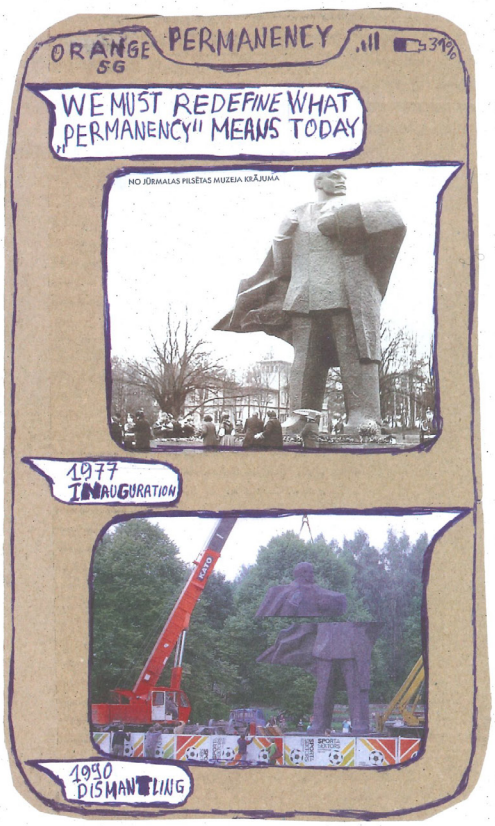
Thomas Hirschhorn and Elisa Russo
merging together what doesn't assemble
Lampoon, Spring-Summer, 2023, p.146-151

Thomas Hirschhorn is a Swiss artist known for his large-scale sculptures that often feature found objects, collage, and text. His work has been described and identified as sharp irony used to criticize political content and encourage engagement with social issues in a humorous way.

«I am hoping that there is some humor or self-irony in my work. Because if somebody laughs about my work, or myself – which I can understand since I often feel ridiculous facing my own work – this is a sign of inclusion».

Violence, conflict, inequality in his art. Hirschhorn works with a variety of mediums including sculpture, drawing, and video. In 2022, while Ukraine was fighting the ongoing Russian invasion, and while the Venice Biennale was opening, Hirschhorn was working in Dubulti, Latvia, on the Art Shelter project, a shelter for hope and dialogue with lectures, workshops, discussions and artworks.





Thomas Hirschhorn and Elisa Russo
merging together what doesn't assemble
Lampoon, Spring-Summer, 2023, p.146-151

/ a tool in the toolbox

Recycled cardboard, tyres, and gaffer tape. *«I do sculptural work. By* sculptural *I mean I give form from the second dimension into the third dimension, without caring about the question of volume. My work creates a relation with the world surrounding me, it permits me to have contact with the time I am living in and allows me to confront the reality which is mine».* Thomas Hirschhorn's art often engages with contemporary issues, such as politics, the environment, and social justice. *«Art is therefore a tool. It is difficult to say, if my work has evolved. To me it has evolved because if not, then why continue? I can understand that someone judges my work as always the same. I don't mind this judgment, and live and work with it since I know that the inside is the outside, and vice versa. As the artist, I need to insist with the form of my work – and in doing so, I want my work to be persistent».*

/ critical thinking on contemporary society

Hirschhorn lives and works in Paris. In 2014 he made a list explaining the role of readings in his life: bookshelves are always non-finished, non-complete, never accomplished – so they are a never-ending work – and, in addition, books help you question yourself: *«My sources are all kinds of forms which interrogate me today. How are different kinds of things produced or performed: texts, words, images, movements, sounds. Beautiful or horrific. My sources can be questions of Injustice or claims for Truth. Something fake or something with a soul».* Since the mid-1980s Hirschhorn's art is a critical thinking on contemporary society. *Concordia, Concordia*, installed at the *Gladstone Gallery* in 2012 was inspired by the shipwreck of an Italian cruise ship. *«There are many things, which fuel my work. It is based on the technique of collage, a huge amount of elements can be a source or an influence for my work. To clarify, an inspiration is always something that only I see as such or understand as I do. I need to see with my own eyes, think with my own brain, in all circumstances even when global events affect us/me. Nobody must agree with me, because it's about my own, even when being free with what's my own is a challenge».*

/ an asset of social interest

Thomas Hirschhorn creates precarious and temporary sculptures from mundane materials, works for which he enlists and engages individuals who live close to the places where the works will be set up. *«Ideology is banned from my work. If something has a role in my work, it is art and the history of art. Never have I called myself a political artist or an engaged artist, just because every artist must be completely engaged with her/his art and because every art is political. Often there is confusion concerning politics in the language about art and, as every artist, I need – in order to do my work – to hold a position, I don't need politics».* During the Covid pandemic, the artist staged a small exhibition in front of his Paris studio for over two months to protest against the pandemic restrictions that have qualified art and art institutions as social entertainment and not a necessity. *«My problem is: how can I make a work which, in all cases, resists facts? How can I do a work of art that reaches beyond history – the history I am living in? And how can I – in my historical field, today – do an a-historical work? If I can achieve throughout my work, to answer those questions, then it means: working politically».*

Thomas Hirschhorn and Elisa Russo
merging together what doesn't assemble
Lampoon, Spring-Summer, 2023, p.146-151

/ I learn from you, you learn from me

The question to ask to begin any work is always one, and not surprisingly it was also the title of a critical-workshop which took place in Saskatoon, Canada, in 2018: *What can I learn from you? What can you learn from me? «I am doing art, I am not doing political art, community art, or educational art. My experience of art – art in the history of art – is what influenced me as an artist. Thanks to this experience of art, I established a relationship with the world. Experiencing something is personal but it's only by sharing it universally that it acquires a value. This sharing of a personal experience has value if I can give it a form which includes the other, the viewer, the audience. And this is the problem, my problem, as an artist: how can I take a position? How can I give form – a universal form – to this position? How can I do an artwork which implicates the other with my own experience? I always had to – and still must fight for my work, for my position, for my understanding of art. I am not complaining because it's about fighting for – it's always for. I never fight against, against another work, another understanding of art, or against another position».* This approach always involves a certain response: everyone can learn something from the Other and everyone can teach the Other something specific: presence, dialogue, provocation. Among the responsibilities of an artist, there is indeed the awareness of the impact that his or her art and actions can have on others. *«I am – as an artist – an activist, a social activist. My activism is to do a work of art. I am an artist, worker, soldier».*

/ love, aesthetics, politics and philosophy

«My competence is to give form to all aspects encountered by my work during the process of making, at the same time. I define this as my Form and Forcefield *which comprises Love, Aesthetics, Politics, Philosophy. My work should always touch each of these four aspects without necessarily fulfilling each one equally. This is why my work does not need to be in balance».* Thomas Hirschhorn's work uses art as a tool to encounter the world, to confront reality and to live within the time. His works in public space include elements such as posters, banners, and flyers that encourage audience participation and engagement: *«Works that implicated participation of residents are always challenging, such as the* Robert Walser-Sculpture *which I made in 2019 with the participation of more than 300 residents of the city of Biel/Bienne in Switzerland. Doing this work throughout all consequences was an experience in the regulated Switzerland. This work was located in a sensitive spot in front of the railway-station, and because of its everyday confrontations in the hardcore Public Space».*

/ collage is my medium

Cardboard, plywood, plastics, tinfoil and rolls and rolls of masking tape. Like the artists from the post-war radical Italian art movement Arte povera, Hirschhorn explores a range of unconventional processes and non-traditional everyday materials: *«My materials are materials that are available that everybody can have. The decision for the materials I am working with, is a political decision: I decided to work with everyday materials because they are known and used – not only for making art – and are materials without a plus-value, and non-intimidating. There is, as always, a price to pay for such a decision».* These materials are accessible and affordable, and allow him to create art that is democratic and inclusive using techniques more approachable or familiar to his workshop participants. *«Collage is my medium. To do a collage means to take at least two elements of the existing world, and in gluing them together, to create a new world. To do a collage means putting together what doesn't assemble, therefore a collage never completely fits. Almost everybody in this world has once made a collage, doing a collage is often not taken seriously, I appreciate Hannah Höch or John Heartfield who expressed themselves with collages».*

Thomas Hirschhorn and Elisa Russo
merging together what doesn't assemble
Lampoon, Spring-Summer, 2023, p.146-151

/ *I need to keep my work real*

«I see in technology a tool among others, that helps doing an artwork, as it's a tool that helps our everyday life. New technologies are indeed an aesthetic inspiration also, an intellectual challenge that I want to integrate in my work, as for example the increasing takeover of opinions, influences, comments, and the confusion which comes with it». The impact of technology changed the concepts of creation, distribution and ownership of artworks and some artists also experimented with the disruptive technologies, sometimes even delegating the creative process to artificial intelligence or creating artistic serialized entities. Artistic creativity seems to be getting closer to technical and digital creativity: *«I need to keep my work real. Therefore, making digital art would be in contradiction with my agreement with reality even if I do see the seductive forces of virtual art. To me it is clear: I want to do art for and in the real world, I do not want to work for and in the virtual world. On top of this decision, there is my rejection of the tendency toward exclusivity, for the VIP, or for the few elected, and doing virtual art increases this tendency. I want, in contrary, to work with reality, to work with the aim of inclusion, to work with the idea of the other, and to work against the exclusive»*.

/ *to betray art means everything gets lost*

One of Hirschhorn's most celebrated works is *Gramsci Monument*, a temporary building staged in 2013 in New York and inspired by the writings of the Italian intellectual and politician, founder of the Italian Communist Party in the 1920s whose ideas influenced Italian communism. As theorized by Gramscian idea, power hegemony is the worldview of a whole society, as often happen into the economics of the modern art world and the marketing strategies that fuel the market to produce outrageous prices: *«The art market and commercial aspect of art is a challenge for each artist, and for me too. I must work hard to build my own logic. Today you have to work with the art market – to agree with its logic, to understand that the commercial logic exists in the field of art, and not, of course, accept it but also not deny it. One should not to deny nor work against the art market, because this would be naive and losing energy. It implies to never work for the art market. If I can hold this – I'm not asserting here that I can – there can be a chance of keeping a truthfulness toward art and its logic»*.

/ *in doing art, there is only hope*

The Purple Line exhibition at MAXXI was made of 250 meters purple wall and 118 works set up on it combining fashion photographs and images of mutilated bodies. The final result was a disturbing experience for the visitor. *«I want visitors to be actors/actresses, and I believe that art can create such conditions. This is why I can be creator of these conditions in proposing an art-experience, which can implicate visitors by transforming them into actors/actresses. I want my work to fulfill the attempt of a transformation, a transformation from one to one»*. Because, as Hirschhorn says: *«In doing art, there is hope – it's only hope – that my work will have an influence: the influence to change a human being»*. And, if the human being and viewer is physically present in the same location as the visual artwork, it's easier to inspire an impact: *«Exhibition-spaces are needed»*.

/ public art with public strength

«I always want to do public art also in an art-institution, a commercial gallery, or an alternative exhibition space. I want my work to be public. In Public Space there are more people who aren't originally interested in art, getting in contact with art, but in a museum it's mostly people already interested in art». In his workshops, Thomas Hirschhorn often enlists local residents to share with others their specific knowledge or skills, to create a meaningful and personal connection to the artwork, to foster a sense of pride and ownership: *«I do fieldwork. It means to try to encounter people living where I want to work, who know the place and are working in the area. To address the local community first because they are the ones who allow, who enrich, who defend, and who participate in the work of art. Fieldwork is part of my work. If there was a chance that the work of art be successfully achieved, it was because I had engaged fully in a committed fieldwork during the preparatory phase. Fieldwork is a long process»*.

Thomas Hirschhorn and Elisa Russo
merging together what doesn't assemble
Lampoon, Spring-Summer, 2023, p.146-151

Thomas Hirschhorn and Elisa Russo
merging together what doesn't assemble
Lampoon, Spring-Summer, 2023, p.146-151

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

KUNSTFORUM
International

04 Thomas Hirschhorn, *ART=SHELTER*, 2022, Art Station Dubulti, Jürmala (Lettland), Foto: Veronika Simoenkova, Courtesy: der Künstler und Art Station Dubulti, Jürmala

Max Glauner
Von Der Grazie Der Kooperation
Kunstforum International, N°290, 2023, p.306-313.

Kollaborationen Teil 11

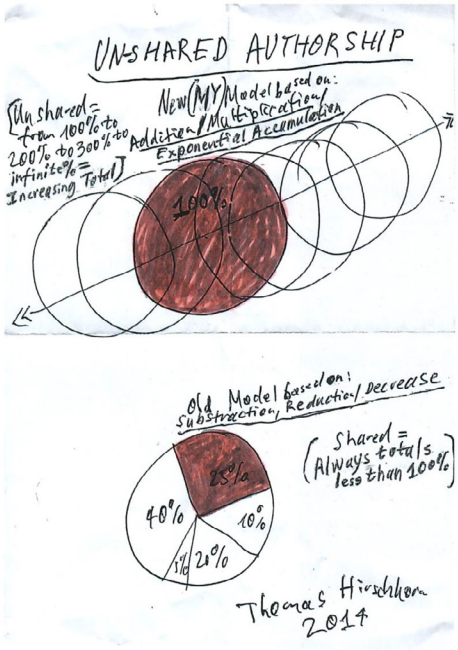
VON DER GRAZIE DER KOOPERATION

E-Mail-Gespräch mit dem Künstler Thomas Hirschhorn

Eine Gesprächsreihe von Max Glauner

Thomas Hirschhorn gehört zu den bedeutendsten Künstler*innen der Gegenwart. Seine Arbeit kennzeichnet ein hohes Mass individueller künstlerischer Durchdringung von Form und Inhalt einerseits, andererseits ein hoher Anteil an „Grazie", Gnade, Demut, Vermittlung und Beteiligung Dritter, häufig Randständige der Gesellschaft, ohne die Hirschhorns Arbeit nicht zur Entfaltung käme. Künstlerische Zusammenarbeit, Kooperation bildet ein wesentliches Moment seines Werks, die aus der Spannung künstlerischer Setzung und kollaborativem Austrag entsteht. Der 11. Teil der KUNSTFORUM-Reihe Kollaborationen, die dem Geheimnis künstlerischer Zusammenarbeit auf die Spur kommen möchte, hakt hier nach.

Max Glauner
Von Der Grazie Der Kooperation
Kunstforum International, N°290, 2023, p.306-313.



01 Thomas Hirschhorn, *Unshared Authorship*, Schema, 2014, Courtesy: der Künstler

Mail 06.03.2023, Max Glauner Die erste Frage ist allgemein gefragt. Sie stellt sich in den folgenden Kontext: Erstens, Deine Arbeit als Künstler und zweitens, in den Zusammenhang, dass das Thema künstlerische Zusammenarbeit gerade Konjunktur hat. Vom Kollektiv, der Gemeinschaft, vom kollaborativen Arbeiten geht Erlösungshoffnung aus. Künstlerisch, wie in Hinsicht auf soziale und politische Zusammenhänge. Was bedeutet für Dich, für Deine Arbeit der Wesenskern dessen, was mit dem Adverb „zusammen" gemeint, beziehungsweise verbunden ist?

Mail 07.03.2023, Thomas Hirschhorn Kunst basiert auf Formbehauptung. Eine Behauptung zu wagen ist schwierig und sie in Zusammenarbeit zu tun ist noch schwieriger, wenn man nicht dabei die Form, die diese Behauptung ausmacht, schwächen will. Dass die Zusammenarbeit ‚Konjunktur' hat, wie Du sagst, ist als Widerstand angesichts der Individualisierung durch Konsum und Kommerz zu verstehen, zu sehen zum Beispiel am steigenden Einfluss der Influenzer/innen. Die Gefahr ist, dass in dieser Widerständigkeit der Zusammenarbeit die Form – das eigentliche Problem der Kunst – vernachlässigt wird.

Ich war nie Teil eines Kollaboratives, aber ich habe viele Arbeiten in Kooperation gemacht. Für mich ist dies die schönste Zusammenarbeit, denn eine Kooperation ist etwas, was die Form nicht schmälert oder beengt, sondern erweitert und multipliziert, denn kooperieren heisst: 100 % einverstanden sein mit dem/der/den Anderen. 100 % einverstanden zu sein heisst, ohne Diskussion, ohne Verhandlung und ohne Kompromisse mit dem/der/den Anderen etwas zu bejahen und demnach zu produzieren. Ich habe dem Begriff ‚Kooperation' – so wie ich ihn verstehe – in meinem Schema „Ungeteilte Autorenschaft" [01] eine Form gegeben. Es geht darum, dass alle Kooperierenden die Autorenschaft 100 % für die ganze Produktion übernehmen, also auch für den Teil, den er/sie nicht beigesteuert hat/haben. Darum der Begriff ‚ungeteilt'. Das Neue ist, dass durch das 100 % Einverstanden-Sein der Kooperierenden es zu einer 200 %, 300 %, oder viel mehr Prozent der Autorenschaft kommt.

Bei der üblichen ‚Zusammenarbeit' werden die 100 % der Autorenschaft und somit die Verantwortung geteilt. Im Gegensatz dazu ist die ‚Ungeteilte Autorenschaft' akkumulativ, multiplizierend, erweiternd und nie geteilt. Buchstäblich kann jede/r zum/zur Autor/in werden. Das Schönste ist, wenn jemand, das Ganze meint und sagt: „Das habe ich gemacht!"

Mail 07.03.2023, MG Verantwortung für die künstlerische Form und ihre Aussage ist eine Seite der gemeinsamen Produktion. Im Idealfall ist das auch bei einem Forschungsprojekt oder Kinofilm, einer Theaterinszenierung, einem Bauvorhaben oder Orchesterkonzert so. Der Unterschied zwischen einer Kooperation und einem Kollaborativ, dem das Moment einer „Ungeteilten Autorenschaft" wesentlich ist, scheint mir darin zu liegen, dass die Autor*innen sichtbar, wie in einem guten Jazz-Gig vernehmbar sind und nicht im Kollektiv verschwinden. In der „Robert Walser-Sculpture" [02] in Biel 2019 ist das Prinzip zum Tragen gekommen. Vom Robert Walser-Zentrum Bern über Forscher*innen und Performer*innen bis zur ortsansässigen Szene waren alle Akteure präsent und auf ihre Weise sichtbar, konnten sich zeigen, Aufmerksamkeit herstellen, Anliegen vertreten, fast 100 Tage lang von morgens bis abends mit dem Bahnhofsvorplatz am publikumsreichsten Ort der Stadt. Du warst jeden Tag dort. Du hast diese Bühne entworfen und zur Verfügung gestellt. In welcher Rolle als

02 rechte Seite: Thomas Hirschhorn, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Place de la Gare, Biel/Bienne, Schweiz, Foto: Enrique Muñoz García, Courtesy: der Künstler und ESS/SPA Schweizer Plastikausstellung Biel

Max Glauner
Von Der Grazie Der Kooperation
Kunstforum International, N°290, 2023, p.306-313.

In meinem Sinn sind prekäre, also zeitlich begrenzte Monumente, Memorials oder Strassen-Altäre die einzige heute legitime Form von Denkmal, weil sie mit Liebe, mit Bewunderung, mit Verehrung entstehen und sich den von den jeweiligen Mächtigen aufgezwungenen Mausoleen entgegenstemmen.

— Thomas Hirschhorn

Max Glauner
Von Der Grazie Der Kooperation
Kunstforum International, N°290, 2023, p.306-313.

03 Thomas Hirschhorn, *Community of Fragments*, 2021, GL Strand, Kopenhagen, Courtesy: der Künstler u. GLStrand, Kopenhagen

Künstler hast Du Dich dabei gesehen und inwieweit ist diese abgewichen von anderen Projekten wie die Höhle in Kopenhagen, „Community of Fragments", [03] 2021, die Du in Coronazeiten gestaltet hast?

Mail 08.03.2023, TH Die „Robert Walser-Sculpture" ist ein ‚Präsenz und Produktion'-Projekt. Die Schlagrichtung von ‚Präsenz und Produktion', dem von mir geprägten Begriff, ist logisch: Ich will, dass Menschen, Bewohner/innen, Passanten sich mit meiner Arbeit auseinandersetzten und sich implizieren. Um die Grundlage dafür zu schaffen, muss ich selbst präsent sein und selbst etwas produzieren, denn nur durch meine Präsenz und meine Produktion kann ich glaubhaft hoffen, dass der/die Andere ebenfalls präsent ist und etwas produziert. ‚Präsenz und Produktion'-Projekte fordern deshalb von mir, Künstler, mich selbst zuerst einzubringen, bevor ich vom Anderen/der Anderen verlange sich zu implizieren. Es kann nicht darum gehen, vom/von der Besucher/in etwas zu erwarten, was ich selber nicht vorgebe oder einlöse.

Ich habe seit 2002 14 ‚Präsenz und Produktion'-Projekte gemacht. Das Wunderbare bei diesen Projekten ist, dass durch das Engagement ‚Präsenz und Produktion' oft die gleichen Menschen präsent sind, manchmal jeden Tag kommen und selbst vorschlagen etwas zu produzieren. Das erste ‚Präsenz und Produktion'-Projekt war das „Bataille Monument" für die ‚documenta11', mein bisher letztes ist „ART = SHELTER", das ich letztes Jahr in Jürmala, bei Riga in Lettland gemacht habe. ‚Präsenz und Produktion' ist möglich im öffentlichen Raum, aber ich habe ebenfalls mehrere in einer Institution, in einem Museum oder einem Kunstzentrum produziert. Um ein ‚Präsenz und Produktion'-Projekt zu machen, braucht es ein grosses Engagement, künstlerisch, spirituell, logistisch, zeitlich, finanziell.

Die „Robert Walser-Sculpture" dauerte 86 Tage. Ich war jeden Tag von 10 Uhr bis 22 Uhr vor Ort. Die Rolle des Künstlers/der Künstlerin – um auf Deine Frage zu antworten – ist die Rolle eines Hausmeisters, einer Hausmeisterin. Auf der „Robert Walser-Sculpture" zu sein heisst, für mich, den Künstler, verantwortlich für alles zu sein, auch für das, was ich nicht verantworten kann. Es heisst, dass meine Aufgabe darin besteht, immer vor Ort zu sein, immer präsent, immer etwas zu produzieren, zum Beispiel, ganz einfach, die Besucher/innen Willkommen zu heissen, die Skulptur laufend zu reparieren, auszubauen, wiederaufzubauen, zu verdichten. Die Mission ist, dieses Kunstwerk in jeder Sekunde neu zu denken, neu zu erschaffen, neu zu erfinden, neu zu formen – zusammen, in Kooperation, mit den anderen Anwesenden, mit den Besucher/innen und mit den Teilnehmenden.

Im Gegensatz dazu ist die Arbeit „Community of Fragments", die ich 2021 im Museum ‚GLStrand' in Kopenhagen gemacht habe, eine begehbare Skulptur, ohne ‚Präsenz und Produktion'. Hier ging es darum einen neuen Raum zu

Max Glauner
Von Der Grazie Der Kooperation
Kunstforum International, N°290, 2023, p.306-313.

schaffen, angelehnt an den Raum einer Mine – ‚unter Tag', eine Kohlemine oder Edelsteinmine. Ich wollte einen Raum schaffen, um Fragmente unseres Denkens zusammenhalten zu können, deshalb der Titel: „Community of Fragments". Zwei Stockwerke des Museums wurden mittels Karton vollständig in eine Mine, einen abgeschlossenen, nicht-architektonischen Raum verwandelt. Die Besucher/innen konnten darin verweilen, lesen, Simone Weil lesen, nachdenken, miteinander diskutieren, Café oder Tee trinken, arbeiten, in den Raum eingreifen, ihn verwandeln. Dazu waren Werkzeuge, Bücher und Material von Simone Weil vorhanden.

Mail 09.03.2023, MG Mit dem Konzept der Intertextualität im Rücken kann die Beziehung des Künstlers zu seinem Material und die mehr oder weniger explizite Bezugnahme auf Vorläufer*innen, Stichwortgeber*innen, Autor*innen als Kollaborativ beschrieben werden. Bezugnahmen spielen in Deiner Arbeit immer wieder eine Rolle: George Bataille, Emma Kunz, Ingeborg Bachmann, Robert Walser, Simone Weil. Verstorbene kommen zu Wort. Mehr noch, sie erhalten über die Performative Visuelle Kunst eine einzigartige Präsenz, erneut Gehör auf unerhörte Weise. Kannst Du Dein Verhältnis zu den genannten Figuren, zum Beispiel Simone Weil im Arbeitsprozess näher beschreiben?

Mail 09.03.2023, TH Ich kenne das Denken von Simone Weil erst seit 5 Jahren. Mir war ihr Name schon lange geläufig, nur habe ich mich immer geweigert sie zu lesen, wegen des ‚christlich-katholischen-Anstrichs'. Wie dumm von mir.

> Vom Kollektiv, der Gemeinschaft, vom kollaborativen Arbeiten geht Erlösungshoffnung aus. Künstlerisch, wie in Hinsicht auf soziale und politische Zusammenhänge.
>
> — Max Glauner

Denn als ich 2018 ihr Buch „La pesanteur et la grâce", „Schwerkraft und Gnade", eine posthume Textsammlung 1947, zum ersten Mal las, war ich hell begeistert von ihrer Radikalität und ihrer Singularität. Was Simone Weil zu Kunst sagt, ist wunderbar, überraschend, befreiend, ermutigend. Um ihre Philosophie kennenzulernen habe ich während des ‚Lock-Downs' die „Simone Weil-Map" [05]) gemacht. Durch

04 Thomas Hirschhorn, *ART=SHELTER*, 2022, Art Station Dubulti, Jürmala (Littauen), Foto: Veronika Simoenkova, Courtesy: der Künstler u. Art Station Dubulti, Jürmala

Max Glauner
Von Der Grazie Der Kooperation
Kunstforum International, N°290, 2023, p.306-313.

das Arbeiten an diesem Plan begann ich zu verstehen, wie klar und wie revolutionär ihr Denken ist. Ich bewundere, wie sie es schafft, mit grosser Glaubwürdigkeit und gleichzeitig mit absoluter Gewissheit Begriffe zu verbinden. In ihrem kurzen, jedoch produktiven und bedingungslosen Leben strebte sie mit geheimnisvoller Logik nach absoluter Reinheit im Denken und Engagement. Sie war mutig, ja übermütig. Sie war anspruchsvoll, vor allem mit sich selbst. Sie ist ein Vorbild, eine Heldin, eine Schutzpatronin.

> Um jemanden zu lieben braucht es keine Argumente, keine Berechtigung und keine Bewilligung.

Ich liebe alles von und bei ihr: Ihre Präzision, ihr Vorpreschen, ihr Mitleid, ihre Strenge, ihre Verrücktheit, ihre Anorexie, ihre Wortwahl, ihre traumwandlerische Sicherheit. Wie mit anderen Figuren, Du hast ein paar genannt, ist Simone Weil eine, für die ich mich voll und ganz entschieden habe. Für alles von und bei ihr, für Ihr Leben und ihr Werk. Es gibt darin nichts zu kritisieren, nichts zu bemängeln, es gilt nur zu lieben.

Für mich als Künstler geht es darum, dieser Liebe eine Form zu geben. Es ist dies die Form eines Fans, denn ich bin ein Fan von Simone Weil. Ich bin ein bedingungsloser Fan, also kein Historiker, kein Wissenschaftler, kein Kritiker. Jemanden zu lieben – in der Kunst oder Philosophie – heisst zu jemandem, ohne den kleinsten Vorbehalt ‚Ja' zu sagen, es heisst alles im Leben und Werk dieser Person zu bejahen und es heisst 100-prozentig einverstanden mit ihr zu sein. Dies gibt einem selbst, als Akteur/in, Künstler/in oder Philosoph/in eine grosse Schlagkraft, denn man ist, wenn auch angreifbar, unverletzbar. Ein Fan zu sein hat drei mächtige Vorteile: So kann niemand jemandem absprechen ein Fan von jemanden zu sein. Um jemanden zu lieben braucht es keine Argumente, keine Berechtigung und keine Bewilligung. Weiter führt der Fakt ein Fan zu sein, zu einer ‚Fan-Ästhetik', einer kreativen, erfinderischen, oft mit einfachsten Mitteln gemachten, unmittelbaren Ästhetik. Eine Ästhetik, die mich als Künstler berührt und interessiert, weil sie verbindet, weil sie einschliessend ist, weil sie universell ist und weil sie direkt vom Herzen kommt. Das Schöne beim ‚Fan-Sein' ist zudem, dass man das ‚Fan-Sein' mit anderen Fans teilt. Man teilt nicht unbedingt das ‚Objekt' seines ‚Fan-Seins', sondern, die Bescheidenheit und den Ehrgeiz, die Demut und die Ambition ein Fan zu sein, auch ein Fan unter vielen zu sein.

Mail 10.03.2023, MG In Deiner Konstellation wäre Simone Weil der Künstler, die Künstlerin ‚on Stage', der ‚Star'. Er wird dazu durch seine Fans. Eine Kooperation der Sonderklasse, oder nach meinem ‚Wording', ein Kollaborativ. D'accord?

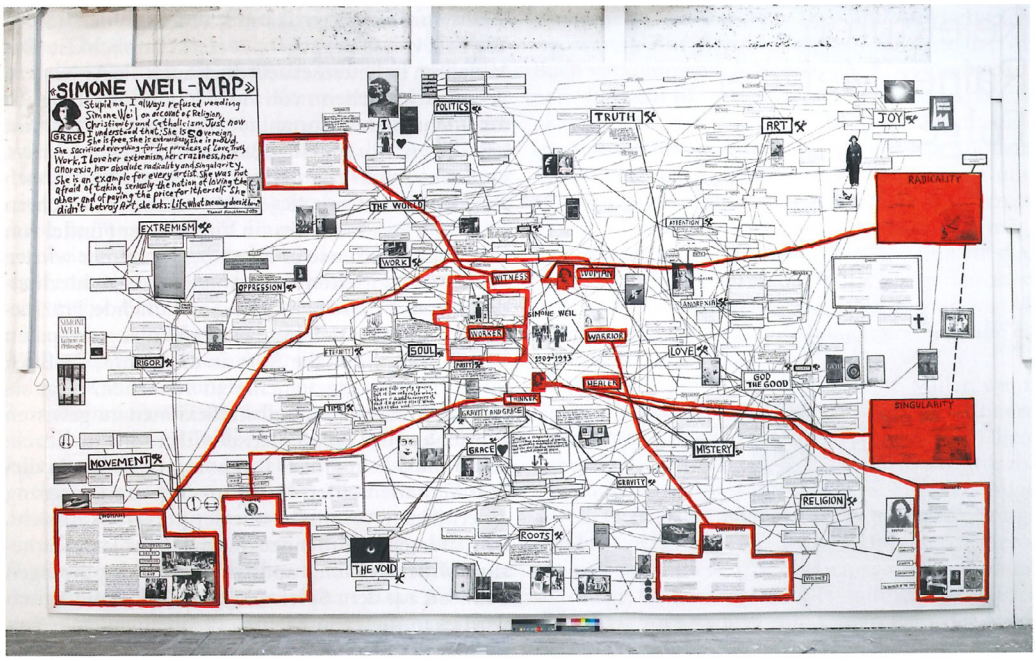
Mail 10.03.2023, TH Der wirkliche ‚Star' ist immer die Kunst. So muss es unbedingt sein, denn der personifizierte Star-Kult in der Kunstwelt ist ziemlich lächerlich. Da will ich nicht mitmachen. Die von mir geliebten Künstler/innen oder Philosoph/innen verehre ich, weil sie mir etwas geben, Heilung, Inspiration, Begriffe, Tiefe, Ermutigung, Werte, Erhellung, Kraft. Ich kann sie meine ‚Helden/innen' nennen – deshalb zum Beispiel erschaffe ich Ihnen ein Monument, ein Memorial oder einen Altar. In meinem Sinn sind prekäre, also zeitlich begrenzte Monumente, Memorials oder Strassen-Altäre die einzige heute legitime Form von Denkmal, weil sie mit Liebe, mit Bewunderung, mit Verehrung entstehen und sich den von den jeweiligen Mächtigen aufgezwungenen Mausoleen entgegenstemmen. Diese prekäre Form wiederum, und hier sehe ich meine Aufgabe, meine Mission als Künstler, will ich mit anderen erarbeiten, mit anderen teilen, ich will mit anderen ‚kooperieren'.

THOMAS HIRSCHHORN

geboren 1957 in Bern, Schweiz. Nach dem Studium an der Kunstgewerbeschule Zürich zog er 1983 nach Paris, wo er seither lebt. Seine Arbeiten wurden in zahlreichen Ausstellungen gezeigt, darunter die Biennale von Venedig (1999, 2015), 2011 im Schweizer Pavillon Venedig, Documenta11 (2002), 27. Biennale von Sao Paolo (2006), 55, La Triennale im Palais de Tokyo, Paris (2012), 9. Shanghai Biennale (2012), Manifesta 10 in Sankt-Petersburg (2014), Atopolis Mons (2015), South London Gallery (2015) und zuletzt 2021 das „Simone Weil Memorial" zum Steirischen Herbst, Graz.

Zu seinen „Präsenz und Produktion"-Projekten gehören unter anderen das „Gramsci Monument", New York, 2013, „Flamme éternelle" im Palais de Tokyo, Paris, 2014, die „Robert Walser-Skulptur", Biel, 2019. Mit jeder Ausstellung in Museen, Galerien oder alternativen Räumen und jeder Arbeit im öffentlichen Raum bekräftigt Thomas Hirschhorn sein Engagement für eine nicht-exklusive Öffentlichkeit.

Max Glauner
Von Der Grazie Der Kooperation
Kunstforum International, N°290, 2023, p.306-313.

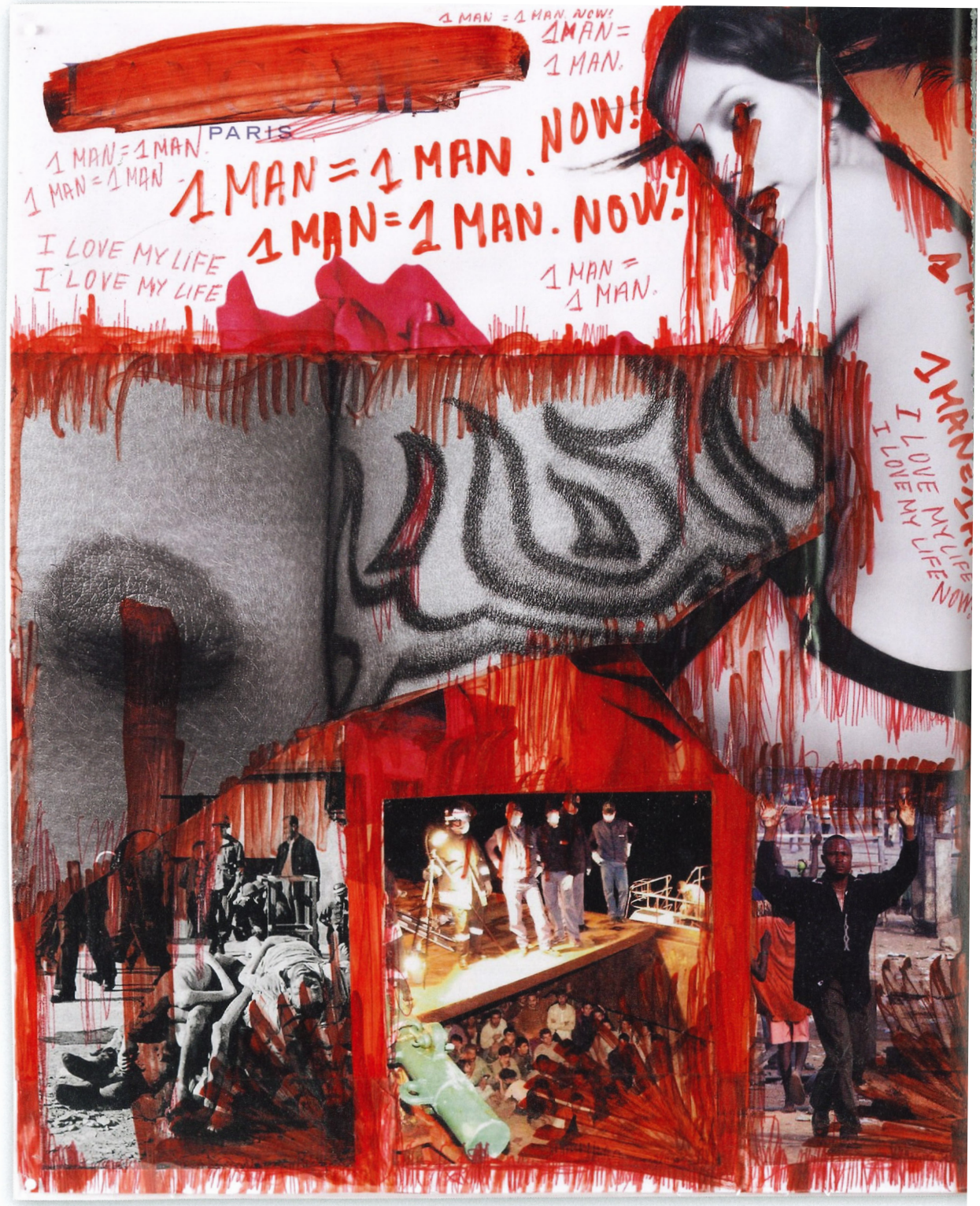


05 oben: Thomas Hirschhorn, *Simone Weil-Map*, 2020, Studioansicht, 250 × 450 cm, Foto : Marc Domage, Courtesy: Gladstone Gallery, New York

06 unten: Thomas Hirschhorn, *Simone Weil-Memorial*, 2021, Ausstellung: *The Way Out*, Steirischer Herbst, Graz (Österreich), 2021, Courtesy: der Künstler und Steirischer Herbst, Graz

Max Glauner
Von Der Grazie Der Kooperation
Kunstforum International, N°290, 2023, p.306-313.

THOMAS HIRSCHHORN



Thomas Hirschhorn
1 Man = 1 Man (I Love my Life), 2001
Printed paper with felt-tip pen and ballpoint pen on paper wrapped in synthetic polymer sheet, 32.4 × 43.2 cm, Collection MoMA New York

Thomas Hirschhorn
Gruppe, Issue 3, October, 2021, p.62-65, 208-211, 260-263

Thomas Hirschhorn
Gruppe, Issue 3, October, 2021, p.62-65, 208-211, 260-263

Thomas Hirschhorn
1 Man = 1 Man (Globalisation Ok! But From Below), 2001
Printed paper with felt-tip pen and ballpoint pen on paper wrapped in synthetic polymer sheet, 32.4×43.2 cm, Collection MoMA New York

Thomas Hirschhorn
Gruppe, Issue 3, October, 2021, p.62-65, 208-211, 260-263

expo

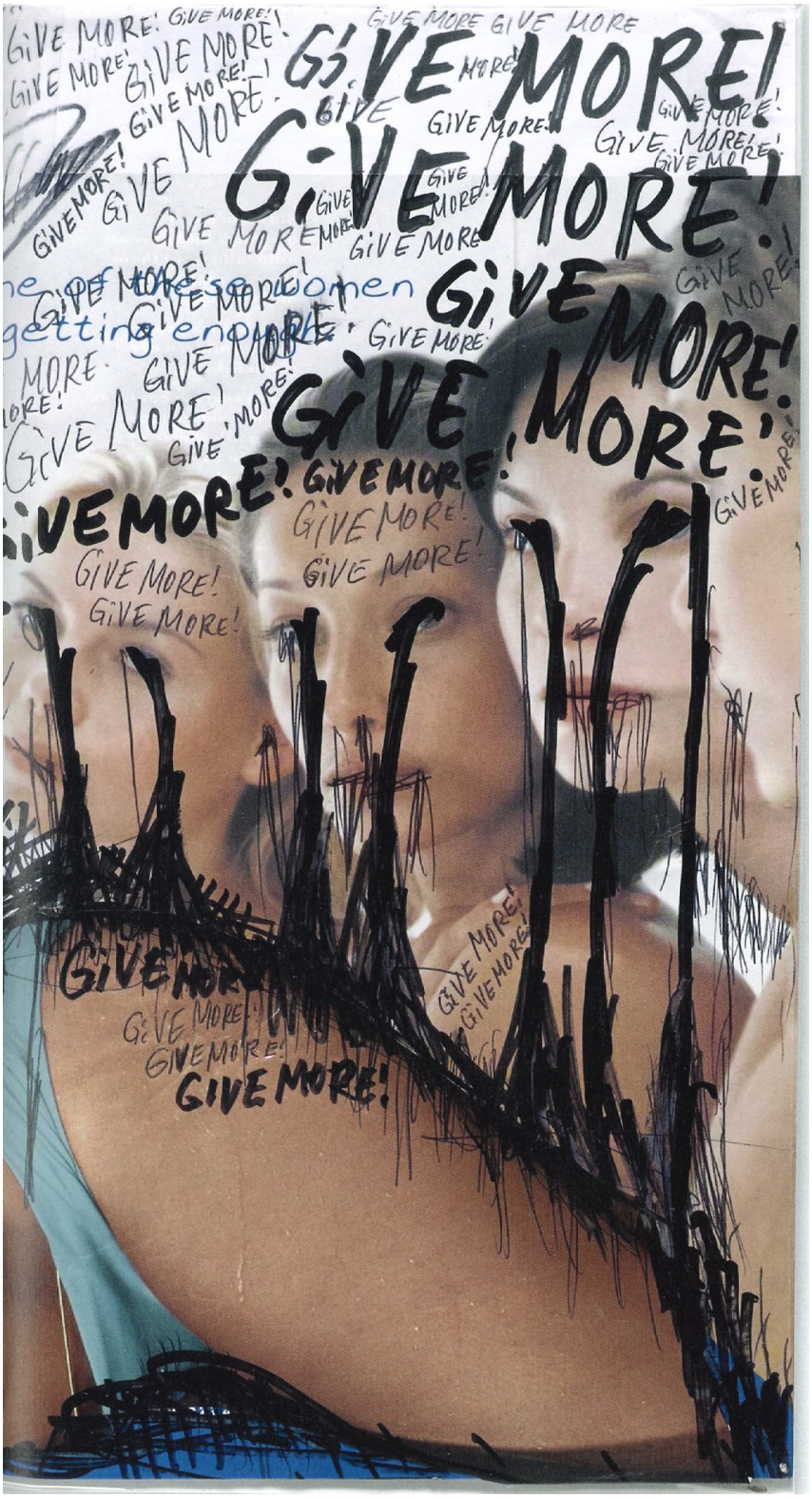
Thomas Hirschhorn
1 Man = 1 Man (Always On Your Side), 2001
Printed paper with felt-tip pen and ballpoint pen on paper wrapped in synthetic polymer sheet, 32.4×43.2 cm, Collection MoMA New York

Thomas Hirschhorn
Gruppe, Issue 3, October, 2021, p.62-65, 208-211, 260-263

THOMAS HIRSCHHORN

Thomas Hirschhorn
Serie KS-9, 2002
Printed paper with felt-tip pen and ballpoint pen on paper wrapped in synthetic polymer sheet, 32.7×44.8 cm, Collection MoMA New York

Thomas Hirschhorn
Gruppe, Issue 3, October, 2021, p.62-65, 208-211, 260-263


GIVE MORE!
GIVE MORE!
GIVE MORE!

GIVE!
GIVE!
GIVE!

expo

MORE
MORE
MORE

Thomas Hirschhorn
Provide Ruins IV, 2003
Printed paper with felt-tip pen and ballpoint pen on paper wrapped in synthetic polymer sheet, 51.1×59.4 cm, Collection MoMA New York

Thomas Hirschhorn
Gruppe, Issue 3, October, 2021, p.62-65, 208-211, 260-263

Thomas Hirschhorn
Gruppe, Issue 3, October, 2021, p.62-65, 208-211, 260-263

Thomas Hirschhorn
Provide Ruins II, 2003
Printed paper with felt-tip pen and ballpoint pen on paper wrapped in synthetic polymer sheet, 50.8×59.7 cm, Collection MoMA New York

Thomas Hirschhorn
Gruppe, Issue 3, October, 2021, p.62-65, 208-211, 260-263

Thomas Hirschhorn
Provide Ruins VI, 2003
Printed paper with felt-tip pen and ballpoint pen on paper wrapped in synthetic polymer sheet, 53×59.4 cm, Collection MoMA New York

Thomas Hirschhorn
Gruppe, Issue 3, October, 2021, p.62-65, 208-211, 260-263

Slash

Thomas Hirschhorn, Deleuze Monument, Avignon, 2000 — Dans le cadre de l'exposition collective, La Beauté

THOMAS HIRSCHHORN, 21 ANS DELEUZE MONUMENT

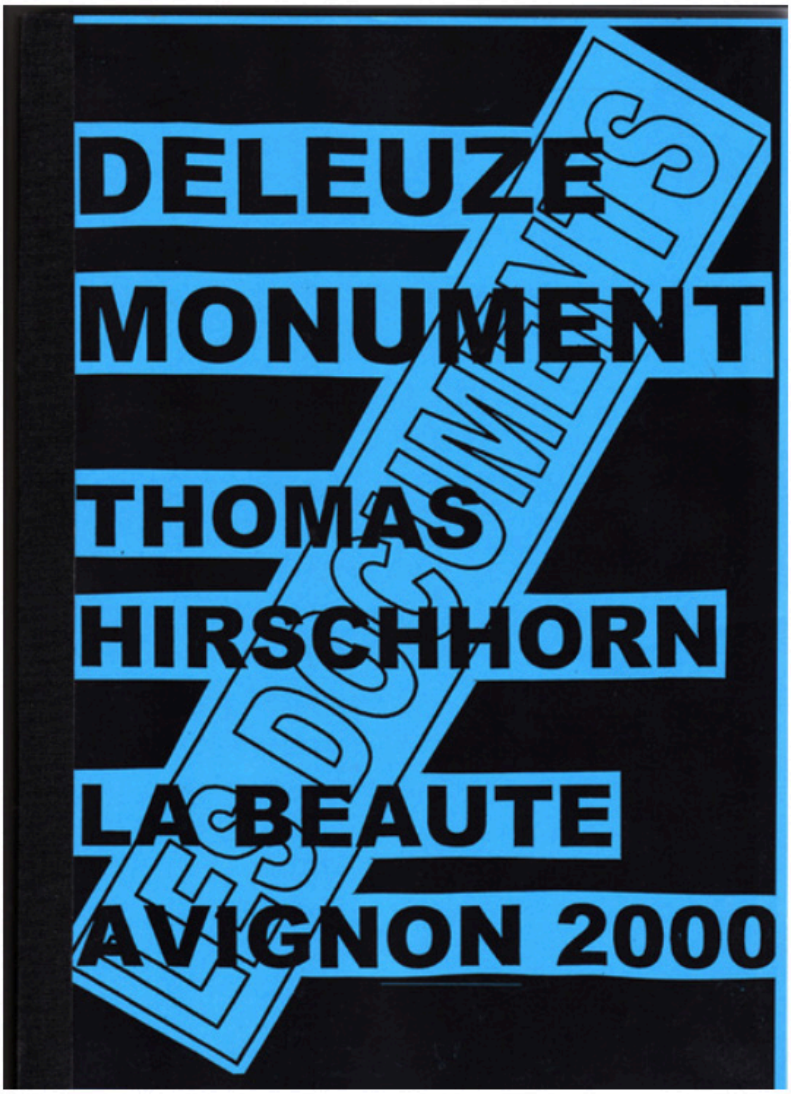
Alors que l'on fête les 21 ans de son inauguration en Avignon, l'espace culturel associatif de la Mairie de Saint-Chamand offre un retour sur le Deleuze Monument de Thomas Hirschhorn, installation ambitieuse autour d'un des plus grands philosophes du XXe siècle. Retour sur une œuvre historique en forme d'hommage à ce projet aussi avant-gardiste que visionnaire.

« Thomas Hirschhorn — 21 ans Deleuze Monument », Divers lieux du 19 mai au 30 juin.
En savoir plus

Pour beaucoup, le *Deleuze Monument* de Thomas Hirschhorn fut une révélation. Alors que Gilles Deleuze avait déjà disparu depuis cinq années, ses ouvrages connaissaient un succès implacable, son *Abécédaire,* sept heures trente d'entretien passionnant avec Claire Parnet ouvrait à un public élargi sa pensée complexe et exigeante. Ce qui ne l'empêchait pas de faire vibrer chez chacun et à travers tous les sujets la flamme d'une pensée météore où les rebonds, autant que la précision de l'articulation dessinaient en toute ligne les volutes d'une

Guillaume Benoit
Thomas Hirschhorn, 21 ans Deleuze Monument
Slash, May 31, 2021
https://cutt.ly/cmmyTyH

réflexion active capable de nous porter vers des terrains nouveaux où notre propre conception de l'homme, du mouvement et de l'imaginaire appellent un nouvel essor.



Thomas Hirschhorn, Deleuze Monument — La Beauté en Avignon, 2000, livre auto-édité par l'artiste

Entouré d'un mythe également, duquel il savait jouer autant que se préserver, Gilles Deleuze continue, avec Foucault notamment et comme ils l'avaient prouvé par les actes dans leurs séminaires ouverts à tous de Vincennes, d'entretenir la possibilité d'une philosophie monde, où la technique, l'exigence de précision, la méticulosité historique et la puissance conceptuelle sont autant de prises pour toucher un « grand public » qui n'a que faire des vulgarisations et se retrouve alors dans la force d'invention, dans la mise en commun de la curiosité bien plus que dans le « débat » contradictoire épuisant et n'épuisant rien du sujet. Avec une spontanéité, une simplicité et une véritable volonté de partager, Thomas

Guillaume Benoit
Thomas Hirschhorn, 21 ans Deleuze Monument
Slash, May 31, 2021
https://cutt.ly/cmmyTyH

Hirschhorn montait dans l'espace urbain des zones visionnaires de réflexion, amenait partout où il allait des outils d'apprentissage et de culture qui révolutionnaient la notion de propriété intellectuelle française, faisait de la photocopie, de l'encouragement à se servir au sein de dispositifs mettant à disposition des sommes d'écriture une arme qui aura été essentielle, à une époque où Internet était encore réservé à quelques passionnés.

Ce Deleuze, en sphinx d'aggloméré à la gravité légère cachait pourtant en son immédiate proximité une installation sous forme d'autel passionné érigé à la pensée et au partage. C'est la force de Hirschhorn, dans tous ses projets liés à des figures de la littérature et de la pensée (Bataille, Gramsci, Spinoza...), de faire de visages l'étendard d'un point de vue plus général, d'un point de vie serait-on tenté de dire, libre et jouissif exaltant le rôle de la culture dans la société. Des totems certes iconiques mais qui s'inscrivent de la sorte dans un système de pensée qui les dépasse, les englobe et dont chacun est invité à prendre part. Car, *in fine,* c'est en opposition à la définition même du monument qui nous surplombe qu'il les érige, pour faire vivre les auteurs dont il s'empare de l'intérieur, donnant au public les clés pour se les approprier

Thomas Hirschhorn, Deleuze Monument, Avignon, 2000 — Dans le cadre de l'exposition collective, La Beauté

Constitué d'un buste monumental d'un bleu profond du philosophe et d'une « bibliothèque » érigée avec des matériaux légers, l'installation Deleuze Monument présentée en 2000 en Avignon n'échappa pas à sa condition précaire et, malgré une mise en place riche, selon l'artiste, d'une multitude de dialogues et d'intérêt, fut auréolée des accidents de parcours qu'une telle générosité avait pu provoquer. Destinée à vivre au rythme de son usage et de son appropriation par les habitants du quartier qui l'entourait, elle se vit dépossédée des magnétoscopes et téléviseurs qui diffusaient le fameux entretien du philosophe, réduisant par là sa capacité à transmettre une parole complète. Les difficultés d'entretien, de gardiennage

Guillaume Benoit
Thomas Hirschhorn, 21 ans Deleuze Monument
Slash, May 31, 2021
https://cutt.ly/cmmyTyH

Hirschhorn montait dans l'espace urbain des zones visionnaires de réflexion, amenait partout où il allait des outils d'apprentissage et de culture qui révolutionnaient la notion de propriété intellectuelle française, faisait de la photocopie, de l'encouragement à se servir au sein de dispositifs mettant à disposition des sommes d'écriture une arme qui aura été essentielle, à une époque où Internet était encore réservé à quelques passionnés.

Ce Deleuze, en sphinx d'agglomeré à la gravité légère cachait pourtant en son immédiate proximité une installation sous forme d'autel passionné érigé à la pensée et au partage. C'est la force de Hirschhorn, dans tous ses projets liés à des figures de la littérature et de la pensée (Bataille, Gramsci, Spinoza...), de faire de visages l'étendard d'un point de vue plus général, d'un point de vie serait-on tenté de dire, libre et jouissif exaltant le rôle de la culture dans la société. Des totems certes iconiques mais qui s'inscrivent de la sorte dans un système de pensée qui les dépasse, les englobe et dont chacun est invité à prendre part. Car, *in fine,* c'est en opposition à la définition même du monument qui nous surplombe qu'il les érige, pour faire vivre les auteurs dont il s'empare de l'intérieur, donnant au public les clés pour se les approprier

Thomas Hirschhorn, Vue de l'exposition 21 ans Deleuze Monument, 2021, Espace culturel associatif de la Mairie de Saint-Chamand, Avignon, France
Courtesy Stephen Friedman Gallery, Londres

En témoigne la réactivation du monument au sein de sa nouvelle exposition *21 ans Deleuze Monument* qui vient baliser l'expérience initiale, écourtée, en réponse à la proposition d'un membre de l'équipe municipale d'alors ayant invité l'artiste à fêter ses vingt ans dans une ville voisine, Saint-Chamand. Au sein d'un espace partagé par les bureaux d'associations, Hirschhorn invente cette fois une plongée au cœur des problématiques soulevées par sa

Guillaume Benoit
Thomas Hirschhorn, 21 ans Deleuze Monument
Slash, May 31, 2021
https://cutt.ly/cmmyTyH

création d'alors et les ramifications qu'elle a tissées dans le temps avec son vocabulaire plastique mis en scène ici autour de deux bandes parallèles accueillant textes, images, vidéos et installations. À l'image de la pensée du philosophe célébré, l'idée initiale aura donc nourri et créé son propre champ d'échanges, drainant dans sa mise en œuvre des forces créatrices qui l'ont, à leur tour, fait progresser.

En cela, malgré l'évolution de la technologie, l'expérience physique, le rapport à la matérialité de la pensée, l'impact de la médiathèque, de ces constructions dont le qualificatif de « précaires » ne dit rien de la marque qu'ils ont laissée sur les visiteurs devenus, le temps d'une rencontre, des participants d'œuvres véritablement « interactives ». Une histoire qui, en une ère d'échanges digitaux paraît aussi anachronique que pleine d'actualité, comme une anticipation visionnaire des possibilités encore à découvrir de la numérisation (à laquelle de nombreux amateurs s'emploient par ailleurs) et revêt aujourd'hui peut-être plus encore qu'alors, toute la portée artistique du geste de la création, la main tendue vers l'autre pour donner et n'attendre de l'échange et du dialogue qu'une possibilité pour chacun de d'émancipation.

Guillaume Benoit
Thomas Hirschhorn, 21 ans Deleuze Monument
Slash, May 31, 2021
https://cutt.ly/cmmyTyH

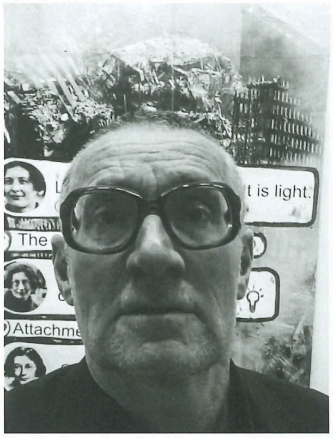
KUNSTFORUM
International

Paris / Kopenhagen
THOMAS HIRSCHHORN

Eternal Ruins
Galerie Chantal Crousel, 2020

Community of Fragments
Kunstverein GL Strand, 06.04.–06.06.2021

von Max Glauner



Thomas Hirschhorn, *Eternal Ruins*, 16. März 2020, Video, 24'06'', Screen Shot, © T. Hirschhorn

Wann die Ausstellung „Community of Fragments" des Schweizer Künstlers Thomas Hirschhorn im Kopenhagener Kunstverein GL Strand öffnen würde, war bei Redaktionsschluss noch nicht auszumachen. Der ursprüngliche Termin für den 10. Februar 2021 verschob sich pandemiebedingt auf den 2. März. Nun heisst es, „opening as soon as possible". Das Land vermeldet am 8. März eine im Vergleich zu Dezember stark gefallene Sieben-Tage-Inzidenz von 61. Für Dänemark kein Grund, dem Publikum die Kultur, oder andersherum, der Kultur das Publikum zurückzugeben, während Schuhgeschäfte und Möbelhäuser unter Auflagen Anfang März wieder öffnen konnten.

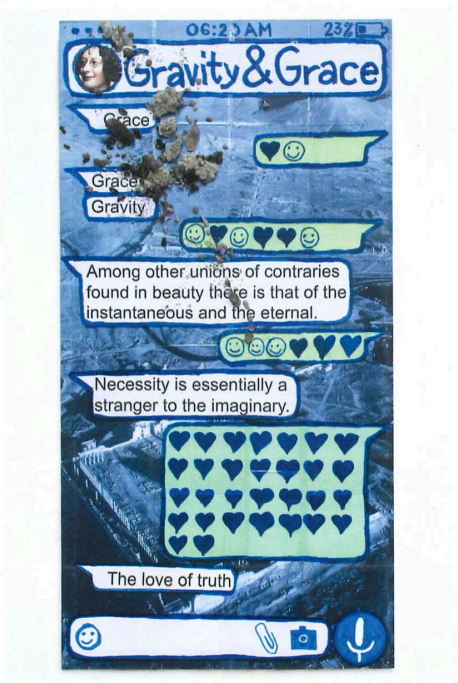
Dennoch erlaubt und lohnt es sich, über Hirschhorns „Community of Fragments" zu berichten. Mehr noch, es ist geboten. Der Künstler gehört nicht nur zu den prominenten und vernehmlichen Kritikern der Schliessung von Galerien, Museen und Theatern, sondern ihm gelangen seit Beginn des Lockdowns im März 2020 diverse Strategien, seine Kunst weiter zugänglich zu halten und mehr noch, Einblick in den Entstehungsprozess seiner Werke zu geben – auf spielerisch-traumwandelnde Weise.

Das reale Medium gab Hirschhorns Smartphone und das Videoportal YouTube ab, das virtuelle, seine Leitfigur, wie zuvor schon Ingeborg Bachmann, George Bataille oder Robert Walser, die zerbrechlich-exzentrische Philosophin und Aktivistin Simone Weil, geboren 1909 in eine assimiliert-jüdische Arztfamilie in Paris, verstorben nach einem denkenden und glücklos-abenteuerlichen Leben im englischen Exil 1943.

Im Frühjahr 2020 entstand in der Isolation des Lock-Downs auf dem Boden der Pariser Wohnung Hirschhorns in Aubervilliers eine gewaltige

Thomas Hirschhorn, *Simone (Chat-Poster)*, 2020, Pappe, Holz, Drucke, Filzstift, Klebstoff, Kristalle, 240 × 125 cm, Courtesy: der Künstler und Galerie Chantal Crousel, Paris, Foto: Martin Argyrolglo

Max Glauner
Paris / Kopenhagen, Thomas Hirschhorn
KunstForum International, May 2021, p. 289-291



250×450 cm große „Simone Weil-Map", die zentralen Begriffe, Texte und Sentenzen von und zu der Philosophin und Fotografien in einem graphischen All-Over zu einem eng verwobenen, hermeneutisch subjektiven Konstrukt vernetzt. Programmatisch heisst es in einem Erklärkasten links oben bekenntnishaft: „Haltet mich für blöd, ich wollte Simone Weil wegen ihrer Nähe zu Religion, Christentum und Katholizismus nie lesen. Ich habe jetzt verstanden: Sie ist weit davon entfernt. (…) Sie hat alles der Reinheit der Liebe, der Wahrheit, der Arbeit geopfert. Ich liebe ihren Extremismus, ihre Verrücktheit, ihre Anorexie, ihre absolute Radikalität und Einzigartigkeit. Sie ist ein Vorbild für jeden Künstler (…)." [Übers. d.A.]

Kitsch, wenn wir sagen, Simone Weil wird zu Hirschhorns Muse in Corona-Zeiten? Auf das geistige Gegenüber Simone Weil war der Künstler schon vor der Corona-Pandemie gestossen. Nur wenige Tage vor dem Lockdown in Frankreich und damit nur kurze Zeit für das Publikum zugänglich, wurde die Ausstellung „Eternal Ruins" in der Pariser Galerie Chantal Crousel eröffnet, in der Hirschhorn mit 23 hochformatigen Tafelbildern, von ihm „Chat-Poster" genannt, die Auseinandersetzung mit der Philosophin in den Mittelpunkt stellte.

Im einheitlich überlängten Format von 240×125 cm variierten sie auf braunem Packpapier im grafischen Aufbau einer Smartfon-Applikation Sprechblasen, Abbildungen von Trümmerlandschaften, sowie durch Filzstift hervorgehoben, die Ikons einer Mobilfunkbenutzeroberfläche. Darauf in Clustern applizierte lila schimmernde Kristalle erweiterten die zweidimensionalen Wandarbeiten ins Räumliche, um mit der ästhetischen Spannung eine geistige Dimension zu erschliessen. Sie kreist für Hirschhorn mit Simone Weil um das existenzielle Gegensatzpaar „Grace", das sich mit Gnade und Anmut übersetzen lässt und „Gravity", die Schwerkraft, die Schwere, der Ernst – für Weil, alles, was uns an das geworfene und verwaltete Leben existenziell bindet. Dem ist aktiv nicht zu entrinnen. Nur durch eine Wachheit, Empfänglichkeit gelingt ein momentanes, flüchtiges Zuteilwerden an einem Transzendenten, für Hirschhorn ein nur ansatzweise zu vermittelndes Schlüsselmoment künstlerischer Arbeit.

Ob Gnade, Glücksfall, Intuition, mag dahingestellt sein, mit dem Lock-Down zeigte Hirschhorn künstlerisches Gespür und beschloss eine 20-minütige Video-Führung durch seine Ausstellung aufzunehmen und bei YouTube einzustellen. Der Rundgang frappiert. Zum einen durch die unprätentiösen Erläuterungen und Kommentare des Künstlers, zum anderen durch das Format. Denn der Ausschnitt seiner Mobilfunk-Kamera entspricht dem Format der ausgestellten Werke, eine Analogie, die sie in ihrer virtuellen Realität beängstigend und beglückend näher rückt.

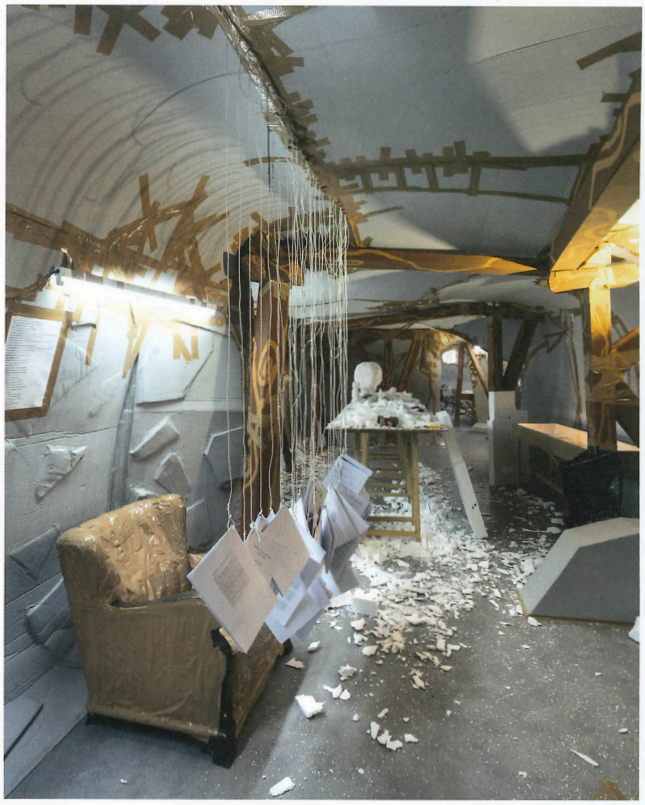
Dies gelang Hirschhorn auch ein Jahr später in Kopenhagen. Er stellte ab dem 24. Januar 2021 täglich fünfzehn 2–5 Minuten lange kommentierte Video-Clips aus seiner Mobilfunkkamera vom Aufbau seiner Ausstellung „Community of Fragments". Sie zeigen die Entstehung eines über zwei Stockwerke ausgedehnten höhlenähnlichen Einbaus aus Holz und mit Paketband verklebter grauer Pappe, das Wachsen einer verspielten Grotte, die irgendwann das Publikum zur Interaktion mit Hirschhorns und Simone Weils Gedankenwelt empfangen könnte. Auch hier geht das Video über die blosse Abbildung hinaus. Nicht nur, dass die Zuschauerinnen von Clip zu Clip dem Entstehungsprozess beiwohnen, sondern sie folgen durch die Kamera einem Schatzsucher in einem sinnlich-intellektuellen Labyrinth.

Hirschhorn versucht nicht, den Ort, die Realität zu dokumentieren, sondern fügt einen neuen Aspekt, den Blick des Künstlers, hinzu. Während der Winterwochen baute er 57 Tage lang täglich eine kleine Simone Weil-Gedenkstätte mit Fotos, Texten und Plüschteddy vor seinem Atelierhaus auf und wieder ab, ein stiller Protest gegen die Schliessung der Kultureinrichtungen. Er beharrt auf die Präsenz des Werks, wenn man so will, auf die Gnade der unmittelbaren Begegnung. Wenigen Künstlerinnen und Künstlern ist das in der Corona-Zeit so eindrücklich gelungen.

Thomas Hirschhorn, *Eternal Ruins*, 16. März 2020, Video, 24'06'': www.youtube.com/watch?v=tKcnOnmbFOg

Thomas Hirschhorn, *Community of Fragments*, Set-Up Day 0–15: www.youtube.com/channel/UCQhg1l3A-a4BkBT6OKxvobg/videos

Max Glauner
Paris / Kopenhagen, Thomas Hirschhorn
KunstForum International, May 2021, p. 289-291



linke Seite:
Thomas Hirschhorn, *Gravity and Grace (Chat-Poster)*, 2020, Pappe, Holz, Drucke, Filzstift, Klebstoff, Kristalle, 240 × 125 cm, Courtesy: der Künstler und Galerie Chantal Crousel, Paris, Foto: Martin Argyrolglo

diese Seite:
Thomas Hirschhorn, *Community of Fragments*, GL Strand, Kopenhagen, Foto: David Stjernholm

Max Glauner
Paris / Kopenhagen, Thomas Hirschhorn
KunstForum International, May 2021, p. 289-291

Numéro

Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne

NUMÉRO ART

Radical et engagé, l'artiste suisse Thomas Hirschhorn s'est affirmé depuis les années 80 par ses œuvres hybrides et chaotiques mêlant images, textes, matériaux et objets humbles. En 2014, celui-ci submergeait notamment le Palais de Tokyo par des montagnes de pneus qui composaient un atelier provisoire ouvert à tous les publics. Six ans plus tard, le plasticien présente sa nouvelle exposition à la galerie Chantal Crousel. Si de nombreuses galeries ont été contraintes de fermer leurs portes au public, profitez de cette occasion pour la visiter virtuellement.

Thomas Hirschhorn, "Eternal Ruins" (2020), Galerie Chantal Crousel, Paris

Matthieu Jacquet
« *Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne* »
Numéro, March 23, 2020
https://www.numero.com/fr/numeroart/galerie-chantal-crousel-paris-thomas-hirschhorn-simone-weil-exposition-virtuelle-eternal-ruins-whatsapp?utm_source=base_numero&utm_medium=e-mail&utm_content=article-5-titre-thomas-hirschhorn-vous-fait-visiter-son-exposition-la-galerie-chantal-crousel-en-ligne&utm_campaign=NL_FR_368

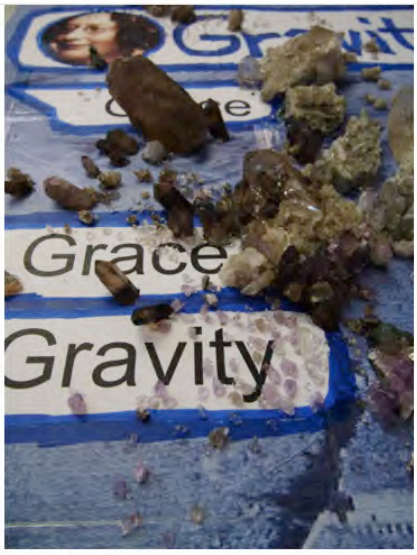
En janvier 2016, la violence contemporaine propre aux images numériques se déployait chez Chantal Crousel. Pendant deux mois, les murs de cette galerie parisienne se voyaient tapissés de photographies très grand format partiellement pixellisées. Entre ces grands carrés flous et colorés, les spectateurs pouvaient discerner des cadavres, des corps et des visages souffrants, écorchés, éventrés, des individus dont l'identité était – pour certains – rendue anonyme. Paradoxalement, le sang et les blessures de ces individus, que l'on aurait pu s'attendre à voir censurés par les pixels, apparaissaient au contraire avec une grande netteté. Radicale, choquante et directe, cette installation était l'œuvre de Thomas Hirschhorn, interrogeant depuis quatre décennies les grands sujets de notre époque à travers des sculptures et installations hybrides qui mêlent des matériaux et objets pauvres au texte et à l'image photo, voire vidéo.

"Plus que jamais aujourd'hui, je crois aux notions d'Egalité, d'Universalité, de Justice et de Vérité. Avec mon travail d'artiste, je veux donner une forme qui insiste sur ces notions et les inclut."

Comme pour matérialiser un monde précaire aux portes de sa destruction, les œuvres souvent denses et chaotiques de cet artiste suisse traitent aussi bien de faits politiques, comme la guerre et la propagande, que de la transmission de l'information et les circuits de communication contemporains. En 2014, Thomas Hirschhorn dévoilait "Flamme éternelle" au Palais de Tokyo, une immense installation composée de piles de pneus, de tables et de chaises imaginée comme un atelier provisoire de réflexion et de création ouvert à tous les publics. *"Plus que jamais aujourd'hui, je crois aux notions d'Egalité, d'Universalité, de Justice et de Vérité. Avec mon travail d'artiste, je veux donner une forme qui insiste sur ces notions et les inclut. C'est ainsi que je définis ma mission et pour l'accomplir j'utilise l'art comme un outil ou comme une arme. Un outil pour connaître le monde dans lequel je suis, un outil pour confronter la réalité an laquelle je me trouve et un outil pour vivre dans le temps que je vis."*, déclarait-il en novembre 2015. Ainsi, dans l'exposition *Pixel-Collage* présentée à la galerie Chantal Crousel l'année suivante, l'artiste exploitait le pixel comme un outil plastique en tant que tel, venant composer ses images en fragmentant le visible et l'invisible.

Matthieu Jacquet
« *Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne* »
Numéro, March 23, 2020
https://www.numero.com/fr/numeroart/galerie-chantal-crousel-paris-thomas-hirschhorn-simone-weil-exposition-virtuelle-eternal-ruins-whatsapp?utm_source=base_numero&utm_medium=e-mail&utm_content=article-5-titre-thomas-hirschhorn-vous-fait-visiter-son-exposition-la-galerie-chantal-crousel-en-ligne&utm_campaign=NL_FR_368

Thomas Hirschhorn, "Gravity and Grace (Chat-Poster)" (2020). Carton, bois, imprimés, feutre, adhésif, cristaux. 240 x 125 cm. Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo : Martin Argyroglo.



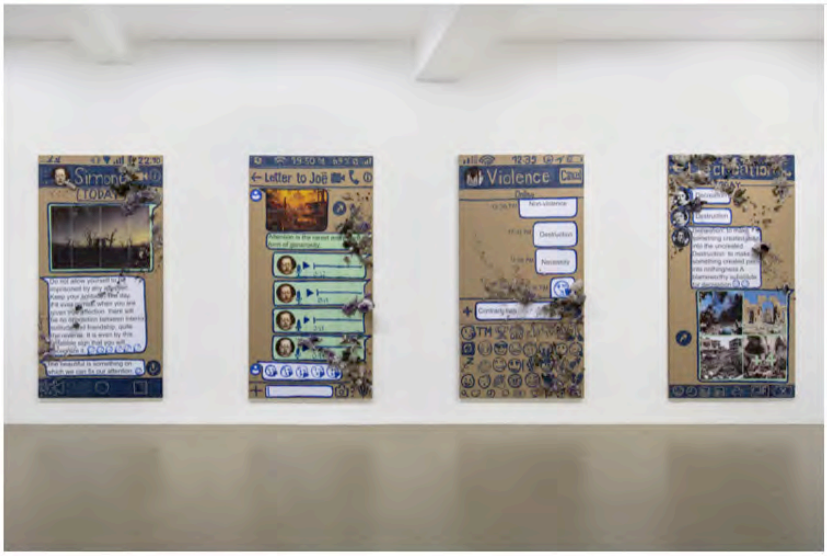
Thomas Hirschhorn, "Gravity and Grace (Chat-Poster)" (2020). Détail.

Quatre ans plus tard, l'artiste suisse est de retour dans la galerie avec une nouvelle œuvre. Sa nouvelle exposition "Eternal Ruins", qu'il est désormais possible de visiter virtuellement, se concentre sur un autre versant de la technologie et de la communication numérique auquel Thomas Hirschhorn intègre une figure majeure de l'histoire française : Simone Weil. Sur de grands supports verticaux en carton qui ne sont pas sans évoquer les proportions maximisées d'écrans de smartphones, l'artiste redessine au feutre, avec un style presque enfantin, le design des conversations de la plateforme WhatsApp. Des citations de l'intellectuelle française sont alors intégrées à ces phylactères contemporains : ainsi peut-on y lire (en anglais) *"L'amour n'est pas une consolation. C'est une lumière"* ou encore *"La beauté est l'harmonie du hasard et du bon"*, autant d'aphorismes énoncés par Simone Weil au XXe siècle qui, sous cette forme éminemment contemporaine, paraîtraient mieux à même de capter notre attention éduquée à ces nouveaux modes d'échange.

Thomas Hirschhorn illustre avec brio l'idée d'uchronie, un temps idéalisé, fictif et hypothétique, tel qu'il aurait pu être mais n'a jamais été.

Matthieu Jacquet
« *Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne* »
Numéro, March 23, 2020
https://www.numero.com/fr/numeroart/galerie-chantal-crousel-paris-thomas-hirschhorn-simone-weil-exposition-virtuelle-eternal-ruins-whatsapp?utm_source=base_numero&utm_medium=e-mail&utm_content=article-5-titre-thomas-hirschhorn-vous-fait-visiter-son-exposition-la-galerie-chantal-crousel-en-ligne&utm_campaign=NL_FR_368

Car, en filigrane, c'est bien la question du temps que l'on retrouve au cœur de cette nouvelle exposition. Sur quelques-unes de ces œuvres cartonnées baptisées "Chat Posters", des cristaux germent ça et là, semblant envahir progressivement une surface intrinsèquement virtuelle. Formés il y a des dizaines de millions d'années, ces minéraux incarnent le passage des années, des siècles et des millénaires face à une pensée désormais présentée comme immuable, à laquelle l'interlocuteur répond tantôt par des séries d'emojis, tantôt par des photographies de paysages en ruines d'une grande puissance romantique. Au fil de son exposition, Thomas Hirschhorn illustre ainsi avec brio l'idée d'uchronie, un temps idéalisé, fictif et hypothétique, tel qu'il aurait pu être mais n'a jamais été. Le titre de l'exposition en est d'ailleurs l'illustration même : indéniablement, l'artiste nous invite chez Chantal Crousel à découvrir ses "ruines éternelles".



Thomas Hirschhorn, "Eternal Ruins" (2020). Vue d'installation, Galerie Chantal Crousel, Paris, France (07/03 — 11/04/2020). Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris Photo : Martin Argyrolglo

Matthieu Jacquet
« *Thomas Hirschhorn vous fait visiter son exposition à la galerie Chantal Crousel en ligne* »
Numéro, March 23, 2020
https://www.numero.com/fr/numeroart/galerie-chantal-crousel-paris-thomas-hirschhorn-simone-weil-exposition-virtuelle-eternal-ruins-whatsapp?utm_source=base_numero&utm_medium=e-mail&utm_content=article-5-titre-thomas-hirschhorn-vous-fait-visiter-son-exposition-la-galerie-chantal-crousel-en-ligne&utm_campaign=NL_FR_368

01

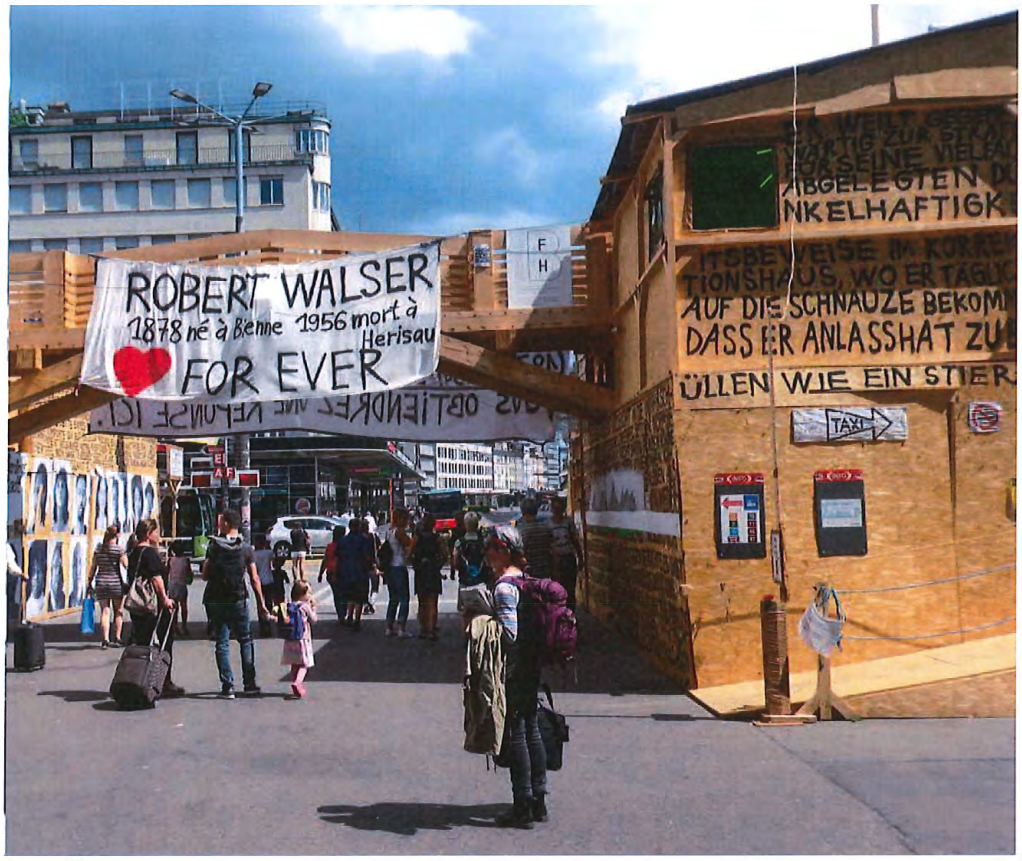
02

Die Walser-Skulptur ist ein Provisorium, das an die Hüttendörfer von Protestierenden erinnert. Ein alternatives Denkmal an den großen Alleingänger Robert Walser, das zu einer temporären autonomen Lebenszone geworden ist, die Randständigen als Aufenthaltsort und Nische dient. Ein Widerstandsort! Wenn Joseph Beuys behauptete: „Jeder ist ein Künstler", dann geht Thomas Hirschhorn einen Schritt weiter und würde ihm erwidern: „Jeder Mensch ist eine Menschheit für sich, Herr Beuys!"

01+03 Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Skulptur*, 2019, Bahnhofplatz in Biel, Fotos: Paolo Bianchi

02 Robert Walser am 16. April 1954 – einem verschneiten Karfreitag – auf einer Wanderung von Herisau nach Gais, Foto: © Keystone / Robert-Walser-Stiftung / Carl Seelig

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.



03

Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser!

THOMAS HIRSCHHORN BAUT DEM *PROMENEUR SOLITAIRE* ROBERT WALSER EIN DENKMAL

von Paolo Bianchi

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

links: Otto Baumberger, Einbandzeichnung zum Buch *Der Spaziergang* von Robert Walser, 1917.

Auf der Rückseite des Buchtitels ist Karl Walser angegeben, der ältere Bruder von Robert Walser, ein zu seinen Lebzeiten bekannter Maler. Infolge von „Beförderungszwischenfällen" kam der an Karl Walser erteilte Auftrag nicht zur Ausführung

rechts: Robert Walser 1939 auf einer Wanderung von Herisau nach Wil, Foto: © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

Walser widersetzt sich der Ökonomie der Zeit, da gerade im Spaziergang die Zeit hemmungslos verbraucht wird. Marcus Steinweg schreibt: „Walsers Bummeln ist ein Aufmerken."

Den ganzen Sommer 2019 lang stand auf dem Bieler Bahnhofplatz die „Robert-Walser-Skulptur". Das Provisorium, gebaut aus Euro-Paletten und Pressspanplatten, dehnte sich auf einer Fläche von über 1.300 Quadratmetern aus. Der Künstler Thomas Hirschhorn war immer, jeweils von 10 bis 22 Uhr, die ganzen 86 Tage über anwesend. An den Wänden der grossräumig begehbaren Skulptur waren Walser-Texte affichiert, eine altarähnliche Installation mit zahlreichen Wanderschuhen bestückt, stand symbolisch für Robert Walser, den leidenschaftlichen Spaziergänger. Es wurde Schach gespielt, ein Esperanto-Kurs abgehalten, die stadtbekannte Domina Lady Xena hatte ihren Auftritt oder man folgte Stadtbewohnern beim Vorlesen von Walser-Texten, auf einem mit braunem Klebeband eingefassten Sofa verweilend. Wer an einem sonnigen Tag im Juli 2019 nach Biel reist, trifft dort auf den Künstler Hirschhorn, der wie ein umsichtiger Dialogmeister in Aktion tritt. Es ist sein Bestreben, das Phänomen Kunst zu einer sozialen und medialen Öffentlichkeit in Beziehung zu setzen. Sein Tun ist darauf ausgerichtet, Widerständiges anzustoßen. Hirschhorns Rolle ist die eines anstiftenden Entwicklers und Moderators. Er vernetzt die unterschiedlichen Individualitäten und Identitäten der Beteiligten zu einem grossen Miteinander, gibt allen eine Stimme und kombiniert dieses kreative Potenzial mit dem spezifischen Gehalt an Eigensinn seiner Walser-Skulptur.

GEHEN ALS ÄSTHETISCHES VERFAHREN

„Spazieren […] muß ich unbedingt, um mich zu beleben und um die Verbindung mit der lebendigen Welt aufrechtzuerhalten, ohne deren Empfinden ich keinen halben Buchstaben mehr schreiben und nicht das leiseste Gedicht in Vers oder Prosa mehr hervorbringen könnte. Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, wäre vernichtet. […] Auf einem schönen und weitschweifigen Spaziergang fallen mir tausend brauchbare nützliche Gedanken ein. Zu Hause eingeschlossen, würde ich elendiglich verkommen und verdorren. Spazieren ist für mich nicht nur gesund und schön, sondern auch dienlich und nützlich. Ein Spaziergang fördert mich beruflich und macht mir zugleich auch noch persönlich Spaß und Freude; er erquickt und tröstet und freut mich, ist mir ein Genuß und hat gleichzeitig die Eigenschaft, daß er mich zu weiterem Schaffen reizt und anspornt, indem er mir zahlreiche kleine und große Gegenständlichkeiten als Stoff darbietet, den ich später zu Hause emsig und eifrig bearbeite. Ein Spaziergang ist immer voll sehenswerter und fühlenswerter bedeutender Erscheinungen. Von Gebilden und lebendigen Gedichten, von Zaubereien und Naturschönheiten wimmelt es auf netten Spaziergängen meistens, und seien sie noch so klein."[1]

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Robert Walsers Erzählung „Der Spaziergang", aus der die obigen Textpassagen stammen, ist im Jahre 1917 erschienen. Heute gehört diese zu einem seiner wichtigsten Werke, findet weltweit seine Leser und wird vielfach rezipiert. Im selben Jahr, in dem Marcel Duchamp in New York enigmatisch ein Urinal zum Kunstwerk erklärt, wählt Robert Walser für sein avanciertes Erzählen den nicht eben avantgardistisch geprägten Kontext eines Spaziergangs in der Provinz. Walser-Kenner Reto Sorg schreibt, dass obwohl Walsers Erzählung sich auf das Gehen bezieht, das der Autor selbst auch leidenschaftlich betreibt, stellt sie „keine reale Praxis oder praktische Anleitung dar, sondern eine poetische Handlung, ein ästhetisches Verfahren".[2]

BEGEHBARER ORT DES WIDERSTÄNDIGEN

Für den bildenden Künstler Thomas Hirschhorn (*1957) ist Robert Walser (1878–1956) sowohl als Autor, wie als Mensch und Spaziergänger ein Held und ein Grund, in Walsers Geburtsstadt Biel seine bisher grösste begehbare Skulptur im öffentlichen Raum zu erstellen. Und das nicht im urbanen Irgendwo, sondern mitten auf dem Bahnhofplatz, dem zentralen Ort der einst blühenden Uhrenindustriestadt. Heute allerdings geprägt von einem hohen Anteil an Sozialempfängern. Es sind einige Jahre her, da wurde die jetzige deutsche AfD-Chefin Alice Weidel regelrecht aus Biel weggemobbt, weil man „so jemanden" in der Stadt nicht haben wollte.

Bei der „Robert-Walser-Skulptur" handelt es sich um ein Provisorium, das in seiner Machart wohl auch absichtsvoll an die temporären Hüttendörfer von Protestierenden erinnert. Ein alternatives Denkmal, das zu einer temporären autonomen Lebenszone geworden ist, die den Randständigen in der Gesellschaft Aufenthaltsort und Rückzugsraum zugleich ist. Ein Ort des Widerständigen, der das Prekäre offensiv kultiviert und aufgrund des Charakters des Prekären nur aus einfachen, alltäglichen Materialien bestehen kann.

DER STAUNENDE *SPAZIERGÄNGER*

Der Berliner Philosoph Marcus Steinweg, der seit Jahren mit Hirschhorn zusammen Projekte realisierte, hat sich im Zuge der Vorbereitungen zur „Robert-Walser-Skulptur" intensiv mit Walser beschäftigt. Als Frucht einer lebhaft rezeptiven Auseinandersetzung, die Walsers Werk in einen erweiterten kultur- und geistesgeschichtlichen Kontext stellt, hebt Steinweg das Moment des Bummelns hervor, wenn er von einer „schlendernden Schreibbewegung" bei Walser spricht, die diesen kennzeichnen und es ihm ermöglichen, in

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

„Der Schriftsteller, wie er sein soll, ist ein Auflauerer, ein Jäger, ein Pürscher, ein Sucher und Finder, also eine Art Lederstrumpf, der beständig auf Jagden lebt. Er lauert den Ereignissen auf, jagt den Sonderbarkeiten der Welt nach, sucht Ausserordentliches und Wahrhaftiges und stutzt die Ohren, wenn er Töne zu hören glaubt, die ihm das Herannahen nicht gerade von galoppierenden Indianerpferden, aber von neuen Eindrücken verkünden. Er ist immer auf dem Sprung, immer zur Überrumpelung bereit. Kommt so eine unschuldige, ahnungslose Schönheit, womöglich ländlich angezogen, daherspaziert, so stürzt der Schriftsteller aus seinem Versteck hervor und bohrt der einsam lustwandelnden Dame seine mit dem schrecklichen Gift der Beobachtungsgabe vollgetränkte spitzige Schreibfeder ins Herz. […] In alles hinein hat er schon zu irgendeiner Zeit und bei irgendwelcher Gelegenheit seine begierige Nase gesteckt, und er hört nicht auf mit Schnüffeln."[12]

In der scheinbar nebensächlich geäusserten Bemerkung, dass der gestaltende, künstlerische und dichtende Mensch den „Ereignissen auflauert" und den „Sonderbarkeiten der Welt nachjagt" verbirgt sich das Lebensmotiv von Walser als „Witterer, Duftler und Riecher"[13].

DAS SCHWEIGEN ALS LEIDENS*WEG*?

Hirschhorn spricht davon, dass er das „Nicht-mehr-Schreiben" oder „das Schweigen" Robert Walsers während seiner 23 Jahre von 1933 bis 1956 in der Nervenheilanstalt in Herisau stets als eine absolut ästhetische Geste, als eine souveräne und radikale künstlerische Haltung verstanden habe. Während für Walser der Schreibakt ein Lebensakt war, wird ihm das Schweigen zum Leidensweg.

Die literarische Stimme von Walser bleibt stumm. Er, der wie ein Abenteurer unermüdlich nach einer wahrheitsgetreuen, kunstvollen und eleganten Sprache suchte, der auszudrücken vermochte, was ihm zutiefst am Herzen lag. Wollte er den Beweis liefern, dass wer gelernt hat auf Worte zu verzichten, der hervorstechendste und somit wahrhaftigste Sprachkünstler ist? Das Deuten von Walsers Schweigens fällt nicht leichter als jenes von Sprache im Kontext von Literatur. Auffallend ist, dass sein Schweigen ungestört bleibt, uneingeschränkt in seiner vollkommenen Bedeutungsfreiheit. Walser, der Schweigende, verfolgt mit seiner textuellen Sprachlosigkeit keine Absicht. Das Schweigen führt ihn in die – unfreiwillige und/oder freiwillige – Isolation.

Von Andreas Gryphius (1616–1664), einem der bedeutendsten deutschen Dichter des Barocks, stammt der Satz: „Das Schweigen ist des Narren Decke."[14] Unter die Decke kriechend will sich Walser aus dem Topos, den andere als Realität begreifen, zurückziehen – und verabschiedet sich in den Wahnsinn. Sein Schweigen ist eine letzte Kritik an den Realitäten wie Leben, Lieben, Leiden.

AUSTRITT AUS DEM SCHREIBEN

Bei Walser fiel die Einweisung in die Klinik („Schizophrenie" lautete die Diagnose) mit dem Austritt aus dem Schreiben zusammen. Nach einer psychischen Krise im Jahre 1929 wies Walser sich selbst in die Psychiatrische Anstalt Waldau bei Bern ein. 1933 wurde er gegen seinen Willen in seinem Heimatkanton Appenzell Ausserrhoden in die Anstalt Herisau verlegt. Dort hörte er auf zu schreiben.

Von 1936 bis zu seinem Tod besuchte ihn der Schriftsteller Carl Seelig, der 1944 sein Vormund wurde. Die idyllisch auf einem Hügel gelegene psychiatrische Klinik in Herisau wird für den „Promeneur solitaire" zum Ort des Verschwindens. Patient Nummer 3561 zieht sich in sich zurück und legt seinen Bleistift endgültig aus der Hand. Der Anstaltsinsasse Walser verabschiedet sich vom Schriftsteller Walser.

Hat sich der Autor zu diesem Zeitpunkt ausgeschrieben? Carl Seelig stellt ihm am 14. Januar 1937 die Frage: „Vielleicht liefert Ihnen das Milieu der Anstalt und seine Insassen einmal einen originellen Romanstoff?" Walser: „Ich glaube kaum. Jedenfalls wäre ich unfähig, ihn auszubauen, solange ich selbst darin sitze. Dr. Hinrichsen hat mir zwar zum Schreiben ein Zimmer zur Verfügung gestellt. Aber ich hocke wie vernagelt darin und bringe nichts zustande. Vielleicht, wenn ich zwei, drei Jahre ausserhalb der Anstalt in der Freiheit leben würde, käme der grosse Durchbruch […]. Alles muss ungezwungen aus mir herauswachsen."[15]

DER STUMME *SPAZIERGÄNGER*

Der 78jährige Walser stirbt am Weihnachtstag 1956 während eines Winterspaziergangs. Kinder finden den erfrorenen Mann im tiefen Schnee. Die linke Hand von sich gestreckt, die rechte vor der Brust, die Augen geöffnet. Das Polizeifoto des tot im Schnee aufgefundenen Robert Walser haftet etwas seltsam Magisches an. Es deutet indiskrete Einblicke in sein zeitlebens „bodenlos erfolgloses" Schriftstellerleben an, wie er selbst einmal sarkastisch feststellte, und verdeckt zugleich das Geschehene.

Auf dem Foto bekommen die Fussabdrücke sowohl die Bedeutung von Spuren des lebenden Walsers, zugleich aber auch den Augenschein einer Fährte, die zum Tode führt. Alles wirkt so, als ob der lebende und der tote Walser im Bild zur gleichen Zeit am selben Ort anwesend ist. „Walser ist auf dem Foto weder lebend noch tot, er ist am Sterben."[16]

Die Kluft zwischen Spur und Leiche eröffnet ein weites Feld für Bildspekulationen. Das Gelände ist an dieser Stelle oben steiler als unten, die Leiche liegt in

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Der Schweizer Dichter Robert Walser (1878–1956), der so viel über den Schnee geschrieben hatte, stirbt am 25. Dezember 1956 auf einem Spaziergang durch den Schnee in Herisau, Foto: © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern

einer Senke. Die Leerstelle kann entstanden sein, als Walser ausgerutscht, gestolpert und umgefallen ist, um sodann ein Stück weiter unten im Schnee zum Liegen zu kommen. Carl Seelig bringt das Polizeifoto zum Sprechen und imaginiert sich Walser als noch lebend: „Da – was ist das? Er fällt jählings auf den Rücken, hebt die rechte Hand gegen das Herz und wird still. Totenstill. Ausgestreckt liegt der linke Arm neben dem rasch erkaltenden Leib. Die linke Hand ist etwas verkrallt, als wolle sie den jähen, kurzen Schmerz, der den Wanderer wie ein Panther im Sprung überfallen hat, mit den Handballen zerdrücken. Etwas weiter oben liegt der Hut. Den Kopf leicht zur Seite geneigt, bietet der stumme Spaziergänger nun ein Bild vollkommener Weihnachtsruhe. Sein Mund steht offen; es ist, als ströme die reine, kühle Winterluft noch durch ihn ein."[17]

WALSERS RUHM *ENTSPRINGT* EINEM SCHEITERN

Indem Thomas Hirschhorn, ausgehend von diesem enigmatischen Foto, nun Walsers Tod modellhaft mittels einer Installation 2018 im Robert-Walser-Zentrum in Bern wieder in die Wirklichkeit zurückholt, wirft er die Frage auf: Welche Spuren hinterlässt ein Autor, wenn er verschwindet? Und damit verbunden: Wie füllt der Betrachter in seiner Vorstellung die Kluft, die sich zwischen den Lebensspuren und der künstlerischen Hinterlassenschaft auftut?

Reto Sorg, Leiter des Robert-Walser-Zentrums in Bern, spricht von einem Paradox, denn Walsers Ruhm entspringe einem Mangel, der Vergessen, Scheitern, Verlust und Abwesenheit bedeutet. „Man mag Robert Walsers private Randständigkeit und seine marginale Rolle im Literaturbetrieb seiner Zeit beklagen und danach streben, sie posthum zu korrigieren. Oder aber man dreht den Spiess um und erhebt die Verweigerung und Randständigkeit zu einem Markenzeichen, zu einer Qualität."[18]

Der ausgewiesene Walser-Kenner Sorg sieht Walser als Repräsentant des Beginns von einem Paradigmenwechsel. Für ihn entwirft Walser die Figur des Einzelnen, der in der Welt lebt, in der die überlieferten Erzählungen nicht länger von Bedeutung sind. Und das bevor Philosophen wie Georg Lukcás von der „geistigen Heimat- und Obdachlosigkeit" des modernen Menschen sprechen werden. In Walsers Schreiben hänge die Welt von der subjektiven Sichtweise ab, so wie bei Albert Einstein die Gesetze der Physik ihre absolute Gültigkeit verlieren und relativ werden.

Mit dem Robert-Walser-Pfad in Herisau schuf der Schriftsteller Peter Morger im Jahr 1986 den ersten Schweizer Literaturweg. Hier folgt man den Spuren des wandernden Literaten. Der 7,3 km lange Rundweg führt auch zum Friedhof und Grab von Robert Walser. Auf dem Gedenkstein im Friedhof von Herisau steht ein Gedicht Walsers: *Ich mache meinen Gang; / Der führt ein Stückchen weit. / Und heim; dann ohne Klang / Und Wort bin ich beiseit.*

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

ANMERKUNGEN

1 Robert Walser: *Der Spaziergang*, Huber Verlag, Frauenfeld und Leipzig, 1917, S.54f. Online verfügbar: (http://www.gutenberg.org/files/39247/39247-h/39247-h.htm (15.7.2019)

2 Reto Sorg: *Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit'. Robert Walsers Spaziergang als Ich-Novelle*, in: Annie Pfeifer, Reto Sorg (Hg.) „Spazieren muss ich unbedingt", Robert Walser und die Kultur des Gehens, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2019, S.1 – 15, hier zitiert nach S.3. Auf Seite 12 heisst es weiter: „Als extravaganter, einen ganzen Tag in Anspruch nehmender Komplex von Geschehnissen, der in einer spektakulären Entgrenzung gipfelt, ist Walsers Spaziergang nicht wiederholbar, obschon der Spaziergang ja *die* iterative Form darstellt. Wiederholbar ist er indes als poetische Methode, die Wahrnehmung, Erinnerung, Reflexion, Leben und Fiktion wechselseitig aufeinander bezieht."

3 Marcus Steinweg: Notizen zu Robert Walser, in: Annie Pfeifer, Reto Sorg (Hg.) „Spazieren muss ich unbedingt", a.a.O., S.225–235, hier S.231.

4 Ebenda, S.231f.

5 Robert Walser: *Der Spaziergang*, a.a.O., S.56 und 57.

6 Thomas Hirschhorn: „Ich will leiden", Gespräch mit Peer Teuwsen, in: NZZ am Sonntag, Zürich, 16. Juni 2019, S.57f.

7 Robert Walser: *Geschwister Tanner*, 1907: „Die Kleider waren hellgelb, es war ein Sommeranzug, ein ganz dünner und fadenscheiniger. Simon zog den Hut von des Mannes Gesicht, es war erstarrt und sah schrecklich aus, und jetzt erkannte er auf einmal das Gesicht, es war Sebastians Gesicht, kein Zweifel, das waren Sebastians Züge, das war sein Mund, sein Bart, seine etwas breite, gedrückte Nase, seine Augenbildungen, seine Stirn und seine Haare. Und er war hier erfroren, ohne Zweifel, und er mußte schon etliche Zeit liegen, hier am Wege. Der Schnee zeigte hier keine Fußspuren, es war also denkbar, daß er schon lange liege. Gesicht und Hände waren längst erstarrt, und die Kleider klebten an dem erfrorenen Leib." Aus: Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelbänden, hrsg. von Jochen Greven, 20 Bde., Suhrkamp Verlag, Zürich/Frankfurt a.M., 1985–1986, Bd. 9, S.130.

8 Thomas Hirschhorn: „Ich will leiden", a.a.O., S.58.

9 Vgl. hierzu den von Paolo Bianchi herausgegebenen KUNSTFORUM-Band 101: „Bild und Seele. Über Art Brut und Outsider-Kunst", Ruppichteroth 1989.

10 Robert Walser: Würzburg, Erstdruck in: „Sonntagsblatt des Bund", Nr. 45, 14. November 19015, hier entnommen aus: Robert Walser: Eine Ohrfeige und sonstiges. Ausgewählt von Thomas Hirschhorn und Reto Sorg, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2019, S.140–152, hier S.150.

11 Der österreichische Schriftsteller Walter Pilar (1948–2018), der durchaus auch in Wahlverwandtschaft zu Walser gestanden ist, hat für sein sprachliches Verfahren, das von kleinen poetischen Formen bis zu komplexen sprachlichen Collagen mit dialektalen Einschüben reicht, den Begriff des „Skurrealen" erfunden: „Skurreal ist real & trotzdem ein Eitzerl ver-rückt."

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

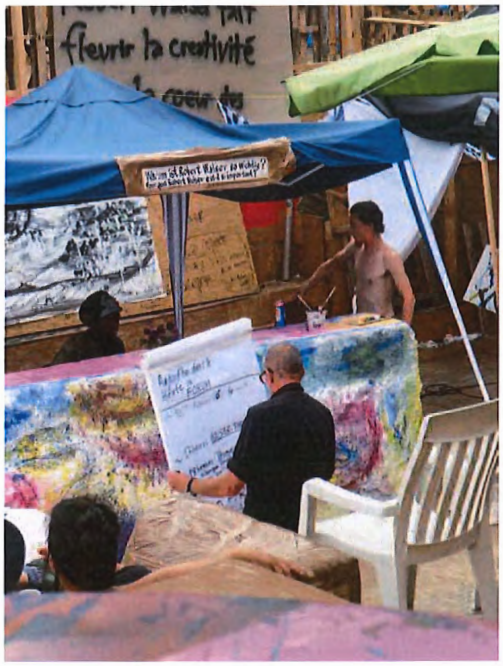
Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Modell*, 2018, Installationsansicht im Robert-Walser-Zentrum in Bern, Foto: Dominique Uldry / © Robert-Walser-Stiftung Bern

12 Robert Walser: *Der Schriftsteller* (I), Erstdruck in: „Berliner Tageblatt", Jg. 36, Nr. 480, Morgenausgabe, 21. September 1907, hier entnommen aus: Robert Walser: *Eine Ohrfeige und sonstiges.* Ausgewählt von Thomas Hirschhorn und Reto Sorg, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2019, S. 73–76, hier S. 74.
13 Ebenda.
14 Andreas Gryphius zitiert nach: http://www.zeno.org/Wander-1867/A/Schweigen (Zugriff: 9.12.2019).
15 Carl Seelig, hier zitiert aus dem Aufsatz von Iris Blum: Robert Walser: *Herisauer Jahre 1933–1956*, in: Schweizerische Ärztezeitung, 2003; 84, Nr. 15, S. 688–691, hier S. 689.
16 Lucas Marco Gisi: *Vom Verschwinden des Autors*, in: Études Germaniques. Robert Walser Dialogues, Jg. 72, Nr. 1/2017, Éditions Klincksieck, Paris 2017, S. 91–109, hier S. 99.
17 Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser* [1957], hrsg. von Elio Fröhlich, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2013, S. 172f., hier zitiert aus: Lucas Marco Gisi, a.a.O., S. 102.
18 Reto Sorg: *Arbeit am Mythos Robert Walser*, in: Kunstbulletin, Nr. 9/2018, Zürich, S. 48.

„Und spielte ich nicht im ganzen genommen eine völlig nutzlose, zwecklose, haltlose, verantwortungslose und mithin überflüssige Figur? Jawohl!

— Robert Walser

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.



oben:
„Eines Tages wird alles gut sein, das ist unsere Hoffnung. Heute ist alles in Ordnung, das ist unsere Illusion." – Voltaire (1694–1778), eigentlich François-Marie Arouet, französischer Philosoph der Aufklärung, Historiker und Geschichts-Schriftsteller.

unten:
Thomas Hirschhorn notiert das Tagesprogramm zur Robert-Walser-Skulptur auf ein Flipchart.

linke Seite oben:
Die Taxifahrer und Fahrradfahrer liefen Sturm, weil ihr Platz eingeschränkt wurde. Ein Altar mit zahlreichen Wanderschuhen stand symbolisch für Walser als Spaziergänger.

Alle Abbildungen: Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Skulptur*, 2019, Bahnhofplatz in Biel, Fotos: Paolo Bianchi

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Thomas Hirschhorn, *Robert-Walser-Skulptur*, 2019. Bahnhofplatz in Biel. Foto: Paolo Bianchi

die schattigen Winkel der Welt zu blicken. Walser ist einer, dessen Lebenshaltung sich vehement der Ökonomie der Zeit widersetzt, wird doch gerade im scheinbar Ereignislosen des Spaziergangs die Zeit hemmungslos verbraucht. Doch man muss auch wissen, dass „seine Bereitschaft, das Übersehene zu sehen, immens ist. Er widmet sich dem Kleinsten mit größter Präzision. Denn er weiß, dass im Kleinen bereits alles steckt."[3] Steinweg kommt zum Fazit: „Sein Bummeln ist ein Aufmerken. Er schlendert an der Grenze des Sichtbaren, um ins Dunkle zu greifen, das immer noch zur Welt gehört. Statt ein Außerhalb anzubieten, steigert Walsers Sprache den Kontakt zum Unsichtbaren, indem er dessen Gegenwart an den Rändern der Vertrautheitszone aufsucht."[4]

Mit diesen Worten wird Walser als Staunender beschrieben, als einer, der permanent von Momenten des Staunens angeregt und erschüttert wurde. In den Texten Walsers verkörperte sich auch das Charakteristikum menschlichen Staunens, erkennbar im freien und offenen Interesse für den Eigensinn der Dinge.

Einzig ein staunender Blick, wie er bei Walser eindrücklich und bei Hirschhorn ausdrücklich vorliegt, erkennt das Große im Kleinen, das Unerwartbare im Erwarteten, das Befremdliche im Vertrauten, das Rebellische in der Ordnung, das Außergewöhnliche im Gewöhnlichen.

AUSDRUCK VON LEICHT*FÜSSIGKEIT*

„Uneigennützig und unegoistisch muß er [der, der spaziert] seinen sorgsamen Blick überallhin schweifen und herumstreifen lassen; ganz nur im Anschauen und Merken der Dinge muß er stets fähig sein aufzugehen. […] Geheimnisvoll und heimlich schleichen dem Spaziergänger allerlei schöne feinsinnige Spaziergangsgedanken nach, derart, daß er mitten im fleißigen, achtsamen Gehen innehalten, stillstehen und horchen muß, daß er über und über von seltsamen Eindrücken und bezaubernder Geistergewalt benommen und betreten ist und er das Gefühl hat, als müsse er plötzlich in die Erde hinabsinken oder als öffne sich vor seinen geblendeten, verwirrten Denker- und Dichteraugen ein Abgrund."[5]

Robert Walser präsentiert sich als Spaziergänger mit diesen vehementen Worten gegenüber einem Steuerbeamten, der ihn für sein angebliches Nichtstun unter Verdacht hat, ein Faulenzer zu sein, der nur wenig Steuern bezahlen möchte. Zugleich erfahren wir, was im Innersten des Spaziergängers vorgeht. Der Dichter erscheint hier nicht nur als archetypische Figur des Narren, welcher mit dem Stilmittel der Übertreibung der Gesellschaft den Spiegel vorhält, ihren Eigennutz und Egoismus in

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Frage stellt, sondern als einer, der selbst waghalsig nahe am Abgrund steht. Zu lesen ist das als ein Ausdruck für Unbeschwertheit und Unbekümmertheit, für Leichtfüßigkeit und Leichtsinn.

STERBEN AUF EINEM *WINTERSPAZIERGANG*

Hirschhorn muss man als bekennenden Sympathisanten von Robert Walser bezeichnen. „Für mich ist er ein Held", sagt Hirschhorn. „Meine Liebe zu Robert Walser ist absolut exklusiv. Ich habe ihn mit 25 als junger verlorener Künstler in Paris kennengelernt, da habe ich mich in ihn hineinprojiziert – oder umgekehrt. Ich wusste nicht, was ich mit meinen Talenten, meinen Träumen machen sollte. Da hat er mich sehr berührt, ich las als erstes ‚Geschwister Tanner', auf Französisch. In Simon, diesem Künstlertypen, fand ich mich wieder."[6]

Walsers Romandebüt von 1907 handelt vom redseligen, mitunter aufmüpfigen jugendlichen Protagonisten Simon Tanner. Dieser ist auf der Suche nach einem Platz in der Welt, schmiedet stets neue Pläne, gibt sich den Lüsten hin, erlebt die vielfältigsten Enttäuschungen und es ist ihm darum, sich willensmächtig gesellschaftlichen Vorurteilen zu widersetzen. Im Schnee entdeckt Simon eines Tages die Leiche des jungen Dichters Sebastian. Merkwürdig die Parallelität: Dieser findet auf dieselbe Weise den Tod wie sein Erfinder fünfzig Jahre später – während eines einsamen Winterspaziergangs in der bitteren Kälte, „die Kleider klebten an dem erfrorenen Leib".[7]

EINEM SINNSTIFTENDEN *PARCOURS* FOLGEN

Der Wahrnehmungsmodus für das sinnliche Erleben der grossen Installation ist geprägt durch das Gehen, Begehen und das Sich-Ergehen. Ein vorgegebener Weg existiert nicht. Die Begehung bleibt spielerisch, gibt der Neugierde Raum und folgt einem ganz eigenen Parcours, je nach Impuls und Position des umherschweifenden Blicks.

Der Pfad steigt hoch, geht über Treppen, folgt Impressionen und dem, wodurch sich der Einzelne angesprochen und inspiriert fühlt. Flaniert wird kreuz und quer, vorwärts und zurück. Wobei ein Rückweg immer auch die Sinne auf andere Weise anregen kann und neuere Eindrücke offenbart als der Hinweg. Insgesamt erlebt man sich im Modus eines lustvollen Schlenderns durch kleine Hütten, in die man für überraschende Momente eintaucht, wie auch eines genussvollen Vagabundierens unter freiem Himmel. Kommt an einer Art Arena vorbei, in der man Lesungen und Theater-Aufführungen beiwohnen kann. In dieser totalen Installation weht etwas vom Geist einer fluiden Kommunikation. Als Fremder fühlt man sich wie zu Besuch bei einer grossen, gastfreundlichen Familie.

Im Sich-Treibenlassen kann die Atmosphäre und Stimmung der Walser-Skulptur am besten von einem Besitz nehmen: Neugier und Irritation sind dabei Impulse der Anstiftung. Die Distanz zu den Mitwirkenden und zur Kunst hebt sich auf, denn wir stehen, liegen und sitzen mittendrin und gehen mittenhindurch. Akteure, Raum und Kunst verschränken sich. Gehen, Schauen und Denken finden komplementär zueinander, statt miteinander zu konkurrieren. Der Besuch dieses Lebenskunstwerks in Biel zeigt deutlich, dass solch leibliches ästhetisches Erfahren nicht nur sinnlich ist, sondern auch sinnstiftende Wirkung hat.

AUSSENSEITER ALS *PROMENEUR* SOLITAIRE

Ein Slogan der Bieler Skulptur lautet: „Be a hero! Be an outsider! Be Robert Walser!" Natürlich ist auch Hirschhorn ein Aussenseiter, der viele Dinge anders sieht als die meisten seiner Mitmenschen. „Ich bin ein Insider der Kunst. Aber ein Aussenseiter im täglichen Leben."[8]

Der Künstler-Außenseiter entzieht sich den bestimmenden Gepflogenheiten und einer determinierten Weltanschauung dadurch, dass er seine Andersartigkeit behauptet. Sein Paria-Status ist ihm Teil seiner Identität. In seinem Habitus nur auf sich selbst abstellen zu können, ruft nicht selten Leid, Frustration und Aggression hervor. Als Folge dessen manifestiert sich jene bohrende, vielleicht sogar verbohrte Innerlichkeit, die im Gestus des verinnerlichten Leidens ihren quälenden Ausdruck findet. Das befruchtet einerseits den kreativen Prozess, andererseits aber öffnet es einer masochistischen Selbstaufzehrung die Pforten. In der Kunstlandschaft bleibt er ein *Promeneur solitaire*, beispielhaft verkörpert in der Person eines Robert Walser.[9]

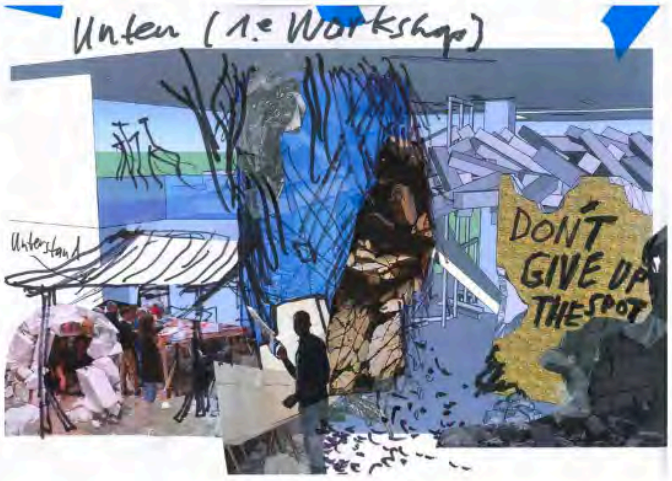
In der Kunstwelt bleibt der Aussenseiter ein „Dazwischener", einer, der unorthodoxe Wege geht, manch ein Ziel erreicht, aber nie seinen Ort findet. Im Prosastück „Würzburg" schreibt Walser passend: „Und spielte ich nicht im ganzen genommen eine völlig nutzlose, zwecklose, haltlose, verantwortungslose und mithin überflüssige Figur? Jawohl!"[10]

KÜNSTLER SIND IMMER *AUF DEM SPRUNG*

Das Künstlertum soll für Walser radikal und schonungslos sein. Es wäre des Schreibers Ende, würde er öffentliche Moral vertreten. Mit Ironie und Leidenschaft stellt er die Voraussetzungen für einen erfolgreichen Schriftsteller zusammen. Das liest sich skurril und real zugleich, mündet in ein skurreales[11] Rollenbild:

Paolo Bianchi
« Be a Hero! Be an Outsider! Be Robert Walser! Thomas Hirschhorn baut dem promeneur solitaire robert walser ein denkmal »
Kunstforum International 266, March - April, 2020, p. 144-155.

Pour le Museum Villa Stuck, haut lieu de l'Art nouveau, l'artiste suisse Thomas Hirschhorn a conçu une installation composée de paysages de ruines, mais également d'outils modernes tels que des ordinateurs, des imprimantes ou du matériel pour dessiner.
« Thomas Hirschhorn. Never Give Up The Spot », jusqu'au 3 février, Museum Villa Stuck, Munich, Allemagne, www.villastuck.de/



Thomas Hirschhorn, *Never Give Up The Spot*, esquisse, 2017. Courtesy de l'artiste

Cécile Lecoultre, "La Cinémathèque suisse fête son 300e bulletin",
24 heures, 11.12.2018
https://www.24heures.ch/culture/cinema/cinematheque-suisse-fete-300e-bulletin/story/16646338

ARTFORUM

ON SITE

THE DISCOURSE

Caroline Busta on *Thomas Hirschhorn's Robert Walser—Sculpture*

Thomas Hirschhorn, *Robert Walser—Sculpture: A "Presence and Production" Project in Public Space*, 2019, Biel/Bienne, Switzerland. Photos: Enrique Muñoz García.

THIS SUMMER, on the placid waters of Switzerland's Lake Neuchâtel, the artist Daniel Keller and I gave a talk on "deep adaptation," an extreme yet increasingly mainstream response to impending climate catastrophe. Titled "New Models Module: Imagining Collapse," the lecture looked to the far reaches of digital networks (guided by artist Joshua Citarella's work on Gen Z culture) to convey the spectrum of disparate, radical ideations of post-collapse societies that have been gaining traction online.

Heading home the next day, we changed trains at Biel/Bienne, where just beyond the station's entrance stood a sprawling structure covered in DIY banners and spray-painted text. At the center, and visible from the station, was a massive sign: ROBERT WALSER ♥ FOR EVER. We had happened upon Thomas Hirschhorn's latest homage to European intellectuals, the interactive, eighty-six-day-long *Robert Walser—Sculpture: A "Presence and Production" Project in Public Space*, 2019.

Caroline Busta
« *THE DISCOURSE. Caroline Busta on Thomas Hirschhorn's Robert Walser—Sculpture* »,
Artforum, October, 2019.

Thomas Hirschhorn, *Robert Walser—Sculpture: A "Presence and Production" Project in Public Space*, 2019,
Biel/Bienne, Switzerland. Photos: Enrique Muñoz García.

To be honest, I hadn't seen or really even thought about Hirschhorn's work in some time. Coming to prominence in the late '90s and early 2000s alongside the projects of Liam Gillick, Philippe Parreno, and Rirkrit Tiravanija, his art had been associated with the erstwhile genre of relational aesthetics. And indeed, his dystopian, science-fair-style presentation of too much information (all of it fact-intensive and free for the taking) fit perfectly with the then-popular notion of good art as that which could serve as a "laboratory" for viewer participation. Yet the Swiss artist has countered this assessment. With activist roots in the leftist French design collective Grapus, he claims he has never aimed merely to "activate" public space, but rather to compel an exchange with his audience through radical inclusion and confrontation, to give of himself so fully that viewers would feel obligated to join in.

Whatever the case, Hirschhorn's was a banner name for early-twenty-first-century exhibition culture, figuring prominently in Harald Szeemann's Forty-Eighth Venice Biennale (1999) and in Okwui Enwezor's Documenta 11 (2002). In part, his visibility stemmed from the mediagenic nature of his work. His installations resemble the wreckage of natural catastrophes from afar and resolve, at closer range, into fractal agglomerations of current news headlines and above-the-fold images. Importantly, Hirschhorn has often sited his projects in economically precarious neighborhoods (e.g., his *Bataille Monument*, 2002, located within an immigrant-housing development in Kassel and his *Musée Précaire Albinet*, 2004, which temporarily relocated several works from the Centre Pompidou to a low-income Parisian housing block), bringing attention as well as canonical art and theory to regions beyond established art-world routes. All of this made great fodder for '00s debate, set as it was against a backdrop of accelerated globalization and the digital colonization of informal economies worldwide.

Caroline Busta
« *THE DISCOURSE. Caroline Busta on Thomas Hirschhorn's Robert Walser—Sculpture* »,
Artforum, October, 2019.

In the past several years, though, Hirschhorn's work has somewhat receded from thought, which is curious given how very present he had been and how active he remains.

Thomas Hirschhorn, *Robert Walser—Sculpture: A "Presence and Production" Project in Public Space*, 2019, Biel/Bienne, Switzerland. Photos: Enrique Muñoz García.

BACK AT THE STATION, Daniel and I set out to explore *Robert Walser—Sculpture* in the brief hour before our next train. Comprising, in all, some forty departments, Hirschhorn's latest and largest public work was a literal social platform crafted from plywood and OSB. Big enough to be its own destination, it also included a decentralized fleet of local taxis stocked with Hirschhorn-anointed Walser books; a free book exchange; a bookstore filled with translations of Walser's novels into non-Romance languages; and a section titled "*Apporter le Monde Arabe*" (Bringing in the Arab World), its purpose to do just that.

Unsure where to begin, I loaded robertwalser-sculpture.com on my phone, bringing up a skeuomorphic "handwritten" list—THEATER, BAR, VORTRÄGE (lectures), TÄGLICHE VERNISSAGE (daily opening), FORUM, RESIDENCY, and so on. With this sculpture came an entire art-world language pack that, with its emphasis on communality and democratic communication, had been a mainstay of early-'00s art writing before the internet scaled up and this lexicon faded.

Is it odd that we don't speak of "forums" anymore in the Hirschhornian sense? Not really, I reasoned, because that term now more strongly connotes sub-reddits and chans, which, even if nominally "democratic," are hardly paragons of enlightenment values or a Habermasian public sphere. Even a "daily *Vernissage*" now sounds improbable, or from another time, recalling a moment before the middle tier of the gallery world had contracted, when a collective belief in a commonly held art world still felt possible. There was something forced about this language to a 2019 ear.

When I met back up with Daniel, he was standing by the departures board looking at his phone. He read aloud a *Guardian* headline: "'Hell Is Coming': Week-Long Heatwave Begins Across Europe." How could Hirschhorn's work, I wondered, compete with the clear and present concerns that now fill the public sphere—both online and off? When would we start to see Big Art's own "deep adaptation" to a culture whose concerns and common ground are profoundly shifting? I still thoroughly enjoyed *Robert Walser—Sculpture* and appreciated the intense labor that must have gone into its making. But in 2019 perhaps the goal should no longer be to create a form, as Hirschhorn would have it, that strives above all to court "the other." Perhaps it should be to build a framework that can accommodate the fragility not only of democracy but of the natural ecosystems on which society in any form is dependent, a framework of which the other seeks, of its own accord, to be meaningfully a part.

Caroline Busta
« *THE DISCOURSE. Caroline Busta on Thomas Hirschhorn's Robert Walser—Sculpture* »,
Artforum, October, 2019.

art INSIDER

MAI-JUIN
2019 N°13

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

ÊTRE ARTISTE EST UNE DÉCISION, QUE L'ON DOIT PRENDRE SOI-MÊME

le (très) grand entretien

ET EN AUCUN CAS UNE DESTINÉE OU UN HÉRITAGE

Thomas Hirschhorn, artiste

Propos recueillis par Alexandrine Dhainaut

Thomas Hirschhorn a débarqué en France de sa Suisse natale en 1984 et n'en est jamais parti. Le premier lauréat du Prix Marcel-Duchamp poursuit, depuis, un travail radical, social et inclusif. Ce grand entretien en est sans doute le manifeste. Rencontre avec un « artiste-travailleur-soldat » hors norme.

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

Quand et comment commence votre destin d'artiste ?
Dans la famille où j'ai grandi, personne ne connaissait ou ne s'intéressait à l'art ni à un ou une artiste. La notion d'« art » n'importait pas, n'existait pas. Les seuls livres d'art - je m'en souviens - étaient les « livres Point Silva » du Louvre de Paris, du Prado de Madrid, de la Alte Pinakothek de Munich et du British Museum de Londres - des livres que par ailleurs j'aimais regarder. J'ai rencontré tardivement l'art dans un musée. J'ai pris conscience de l'impact qu'il pouvait avoir sur moi grâce à l'institution « Musée » et j'ai ainsi compris qu'être artiste est une décision, que l'on doit prendre soi-même et en aucun cas une destinée ou un héritage.

Vous avez étudié à l'école de Design de Zürich. Y a-t-il eu un enseignement particulièrement marquant pour vous ?
L'appellation exacte de mon école est importante quant à son histoire - et à mon époque (1978-1983) : Kunstgewerbeschule Zürich (école d'arts appliqués). Ce qui m'a marqué, c'était justement la rencontre que j'ai pu faire avec l'art, grâce à des camarades de classe qui m'emmenaient dans les musées et galeries d'art. C'est ainsi que je suis entré véritablement en contact - d'un à un - avec une œuvre d'art. Pour moi, le fait que l'art puisse être vecteur d'émancipation, de ma propre émancipation, a été le révélateur. Je l'ai compris avec le travail d'Andy Warhol que j'ai vu pour la première fois dans l'exposition de la Kunsthaus Zürich en 1978. J'étais touché par son travail, surtout par *129 Die in Jet !*[1]. J'étais ébloui, heureux, j'étais touché par l'art. Je me souviendrai toujours de ce moment de grâce et de solitude. Je me suis senti inclus dans le travail, dans l'art. J'ai compris que l'art, parce que c'est de l'art, a le pouvoir de transformer chaque être humain, qu'il pouvait me donner l'espace de réflexion par moi-même, et seulement à travers moi-même. *129 Die in Jet !* est l'œuvre qui a cristallisé pour moi cette ouverture décisive, cet acte d'émancipation.

La décision de devenir artiste est intervenue à ce moment-là ?
J'ai d'abord compris qu'être artiste ou pas n'est pas la question ou le problème. Le vrai problème est : quel travail faire ? Quel art faire ? Pour moi, c'était donc la décision à prendre et la question à laquelle répondre. J'ai pris cette décision après mes six premières années à Paris, vers 1989. C'était une décision cruciale, car une fois prise, tout est devenu clair et simple. Rien n'est devenu plus facile, mais tout est devenu limpide : vivre et mourir pour mon travail ! J'ai décidé que l'art serait pour moi un outil - ou une arme - pour comprendre et connaître le monde dans lequel je suis, notre seul et unique monde ; pour me confronter à la réalité, pour vivre dans le temps dans lequel je vis. Je veux toujours me poser la question : mon travail est-il capable de créer un événement ? Puis-je rencontrer l'autre à travers mon travail ? Par lui, suis-je en train de changer quelque chose ? Mon travail crée-t-il une percée ? Je veux penser le travail que je fais aujourd'hui - dans mon environnement, dans mon histoire - comme quelque chose qui dépasse mon environnement et va au-delà de mon histoire. Je veux m'efforcer, dans et au travers de mon travail, de me poser des questions universelles. C'est pourquoi je dois travailler avec ce qui m'entoure, avec ce que je connais et qui me touche, moi. Cela veut dire que le travail que je fais ici et maintenant doit être d'une portée universelle. L'image qui me vient à l'esprit lorsque je réfléchis à ce qu'est un artiste, est celle de l'acteur qui joue le guide dans le film *Stalker* d'Andreï Tarkovski. Dans ce film, il y a la scène dans laquelle le « stalker » - qui guide un groupe de gens dans une zone interdite alors que lui-même ne connaît pas le chemin - lance une pierre devant

1 Réalisé en 1962, *129 Die in Jet !* est une peinture d'Andy Warhol reproduisant la une de *The New York Mirror* relatant une catastrophe aérienne.

double page précédente :
Thomas Hirschhorn. Vue de l'exposition « Re-Sculpt », 2018. Ming Contemporary Art Museum, Shanghai (Chine). Courtesy : the artist and MCaM, Shanghai
© Adagp, 2019

ci-dessus :
Thomas Hirschhorn, exposition « Flamme éternelle », Palais de Tokyo, Paris, 2014. Photographie : Alexander Bikbov

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

lui et la suit. Il trouve ainsi son chemin, en suivant la pierre tombée. Il est - en étant le guide - suivi par les gens qu'il doit guider.

Quelles ont été les motivations à vous installer à Paris ?
De rencontrer ma propre mesure : il me fallait, en tant qu'artiste, un espace de « vérité » pour y confronter ma propre mesure car ce sont ces espaces de « vérité » qui sont nécessaires à la création. Je ne cherche ni le calme, ni la contemplation, ni à « me la couler douce ».

Comment s'est passée la transition dans la vie active en tant qu'artiste ? Comment avez-vous organisé votre début d'activité professionnelle (en termes de conditions de travail, de rémunération) ?
Parce que - comme je l'ai dit - tout est devenu simple et clair après ma décision de mettre mon travail dans le champ de l'art et dans l'histoire de l'art. J'étais donc préparé et prêt à payer le prix pour ma décision de faire de l'art. Je savais qu'il s'agissait de cela : en tant qu'artiste, je devrais toujours être prêt à payer - en premier - le prix pour mon travail. J'ai vécu plusieurs années de solitude et de recherche à Paris. J'ai beaucoup travaillé dans de tout petits espaces, isolé et sans pression, vivant de petits travaux dits « alimentaires » pendant des années. C'est seulement à 38 ans que j'ai pu vivre uniquement de mon travail d'artiste. Durant cette période, grâce aux discussions avec des amis, à des rencontres, à la lecture et à des visites d'expositions, j'ai pu m'imprégner et me poser des questions. J'ai compris qu'il ne fallait pas que je me laisse neutraliser par une idée politique que je m'étais mal formulée et mal posée : l'idée de faire un « travail politique ». J'ai compris qu'il fallait au contraire « travailler politiquement », et qu'il me fallait rester absolument fidèle à mon premier amour : le collage. Je devais le projeter dans une autre dimension pour créer un nouveau monde : le mien. Avoir compris cela était une réelle ouverture et une réelle possibilité pour travailler politiquement. Pendant ces années si importantes pour moi à Paris, j'ai compris et formulé les choses ainsi : quelle est ma position ? Puis-je donner une forme à cette position ? La forme que je donne est-elle une forme universelle ? Et cette forme peut-elle créer des conditions pour impliquer l'Autre ?

« UN "ARTISTE-TRAVAILLEUR-SOLDAT" SIGNIFIE AVOIR UNE MISSION, CELLE DE TRAVAILLER, BEAUCOUP, ET ME BATTRE POUR MA POSITION, MA FORME, MA LOGIQUE ET MA NOTION D'ART (CELLE QUE J'AI L'AMBITION D'INVENTER). »

Quelles ont été les rencontres déterminantes dont vous parlez ?
Beaucoup de gens m'ont aidé. Des rencontres m'ont marqué, des livres m'ont touché et beaucoup d'expositions m'ont nourri. Je ne veux pas tomber dans un cliché d'une seule personne ou d'un seul événement. Tout cela était simplement mon chemin, ma voie, ma trajectoire. Je l'ai fait en étant « artiste-travailleur-soldat », un terme que j'ai inventé. Un « artiste-travailleur-soldat » signifie avoir une mission, celle de travailler, beaucoup, et me battre pour ma position, ma forme, ma logique et ma notion d'art (celle que j'ai l'ambition d'inventer). Dans ce processus rien n'a été facile pour moi, rien ne m'a été donné, ni offert. Parce que je ne suis ni spécialement malin, ni spécialement informé. Mais ne pas être malin et ne pas être informé ne veut pas dire être sans arme. Mon arme est l'art, mon art, et d'avoir compris qu'il fallait utiliser l'art comme un outil ou une arme m'a aidé. J'aime travailler, j'aime produire. La notion du travail dans l'art est essentielle - je l'affirme - et c'est pour cela que je suis un travailleur. J'ai une mission, c'est pour cela que je suis un combattant, un guerrier ou un soldat. Par ce terme de « travailleur », je veux souligner l'importance du travail, de la production et l'importance de sa réalisation. Être un « travailleur » signifie aussi refuser les termes de « génie », de « star » ou « d'enfant prodige ». Par le terme « soldat », je veux souligner le fait que je doive me battre pour mon travail, ma position, ma forme. Dans ce combat, il n'y a jamais de vainqueur ni de vaincu, faire de l'art est un perpétuel combat. Je

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

ne combats personne et ne lutte contre rien. Je lutte pour mon travail, pour ma compréhension de l'art, pour mon art, je lutte pour l'art ! Être artiste signifie avoir une mission.

Vous êtes représenté par la galerie Chantal Crousel. Comment la collaboration s'est-elle nouée ?
J'ai rencontré Chantal Crousel en 1996. Je connaissais bien sûr la renommée et le travail de sa galerie avant cela. Elle m'a d'abord invité à une exposition collective, « Dites-le avec des fleurs », en 1996, puis la même année, sa galerie a soutenu mon travail « Merci-Bus II », et par la suite, j'ai été invité à faire une exposition personnelle dans sa galerie en 1997.

Vous utilisez des matériaux « sans qualité apparente », issus du quotidien (carton, photocopie, ruban adhésif, journaux, papier aluminium, etc.). Pourquoi ? Cela a-t-il toujours été le cas ?
J'aime les matériaux avec lesquels je travaille. Mais aimer ne veut pas dire être amoureux de son matériau ou s'y perdre. Aimer son matériau veut dire le placer au-dessus de toute autre chose. Cela signifie le travailler sciemment et insister avec lui. J'aime ce matériau car je me suis décidé pour lui - je ne veux et ne peux donc pas le remplacer ni en changer. La décision pour un matériau est une décision capitale, elle est politique. Mes matériaux sont universels, ils n'ont pas de plus-value, d'autres gens les utilisent pour faire autre chose que de l'art, ils sont non intimidants, ils n'excluent personne. Ce sont des matériaux disponibles, d'urgence et de nécessité. Le matériel avec lequel je travaille doit et veut exprimer ceci, il fait partie de la forme. Or, la question de la forme est la question essentielle en art. La forme est une position. La forme, c'est ce que je peux donner. Elle est ce qui vient de moi et que moi seul vois ainsi, que moi seul connais, c'est moi seul qui peux l'affirmer et la défendre. Donner une forme, c'est tout donner. Le champ de forme et de force de mon travail est amour, philosophie, politique et esthétique. En d'autres mots, la forme est : éthique, clarté, précision, complexité, inclusion, outil, arme, chaos, incommensurable. La forme n'est pas une convention, ni une loi, ni une discipline. Elle n'exclut pas, ne témoigne pas d'une culture, d'un territoire ou d'une tradition. La forme ne peut pas varier ou se laisser réduire, elle ne se laisse pas calculer et n'est pas stabilisée. La forme ne se laisse pas apprendre et il n'y a pas de « bonne » forme.

Comment se montent la production de vos projets, qui sont souvent ambitieux, et leur fabrication ?
Chaque travail est différent et chaque projet nécessite d'autres décisions, et bien sûr des moyens. Je pense qu'il est important que je sois impliqué - en tant qu'artiste - dans toutes les phases de la production et de la fabrication. Je dois en être responsable, je dois pouvoir répondre. Et il va de soi que je dois aussi assumer les problématiques et les contradictions liées à des productions complexes, ambitieuses et coûteuses. Ce qui compte avant tout pour faire mon travail, c'est l'aide dont j'ai besoin. Il faut que je m'aide moi-même et me fasse aider. Ce qui m'aide, c'est de penser aux quatre conditions d'artiste que Toni Negri[2] a établies : 1/ Avoir de réelles capacités physiques et intellectuelles. 2/ Être passionné. 3/ Être tenace. 4/ Chercher la confrontation avec la réalité. Je m'aide moi-même en m'inventant des lignes de conduite, qui me sont propres : se donner ses propres moyens, se créer ses propres notions ou se les approprier pour travailler, « agir sans tête », « énergie = oui ! qualité = non ! », s'affaiblir - mais faire un travail puissant, rester vulnérable et être souverain, ne pas s'économiser -, se dépenser, « Panic is the solution ! », être précis et toujours exagérer, s'autoriser soi-même, être cruel vis-à-vis de son propre travail, penser : « Less is less ! More is more ! » et aussi et surtout savoir que dans l'art, il n'y a jamais un succès total, mais il n'y a jamais un total échec non plus, « mieux, c'est toujours moins bien », penser à Joseph Beuys et sa phrase : « chaque être humain est un artiste », ou penser encore à la phrase d'Andy Warhol : « don't cry – work ! ».

2 Antonio Negri dit Toni Negri est un philosophe et une figure historique de l'« opéraïsme » et de l'autonomie italienne. Il est notamment l'auteur, avec Michael Hardt, de *Empire* (2000), *Multitudes* (2004) et *Commonwealth* (2009).

ci-contre :
Thomas Hirschhorn, Montage de l'exposition « Re-Sculpt », 2018. Ming Contemporary Art Museum, Shanghai (Chine). Courtesy : the artist and MCaM, Shanghai

« Flamme éternelle », Palais de Tokyo, Paris, 2014. Photographie : Alexander Bikbov
© Adagp, 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

«DANS L'ART, IL N'Y A JAMAIS UN SUCCÈS TOTAL, MAIS IL N'Y A JAMAIS UN TOTAL ÉCHEC NON PLUS, "MIEUX, C'EST TOUJOURS MOINS BIEN", PENSER À JOSEPH BEUYS ET SA PHRASE : "CHAQUE ÊTRE HUMAIN EST UN ARTISTE", OU PENSER ENCORE À LA PHRASE D'ANDY WARHOL : "DON'T CRY – WORK !".»

Votre travail est engagé, politiquement et socialement. Vous-même, en tant qu'individu, êtes aussi très impliqué dans vos projets (le « Musée précaire Albinet » ou « Flamme éternelle » en sont des exemples frappants de ce point de vue). Cette dimension politique est-elle facile à exprimer dans n'importe quel lieu (centre d'art/musée, galerie, espace public) ? A-t-elle pu un jour vous fermer des portes ?

Oui, je suis engagé avec et dans mon travail - comme chaque artiste ! Mais justement, je refuse les termes - me concernant - d'« artiste engagé » ou d'« artiste politique », ces notions ne font aucun sens, car on ne peut pas faire de l'art sans engagement et on ne peut faire de l'art sans avoir une politique pour le faire. Chaque artiste est donc engagé à 100 % avec et dans son travail et l'art est, en soi, politique. Je n'ai jamais fait une exposition « pour » une galerie, « pour » un musée, « pour » une Kunsthalle ou « pour » l'espace public. Je ne travaille pas ainsi. Il s'agit toujours de travailler « avec », jamais « pour », ni « contre », d'utiliser l'espace donné afin d'exprimer mes idées, de confronter ma position et de montrer mes formes. Je ne fais donc pas de différence entre les endroits d'exposition, ni par rapport à leur public, ou à leur « fonction », ni à leur prestige. Je pense que mes expositions peuvent en témoigner. Je ne pars jamais du contexte, qui est un critère inventé par des théoriciens, pas par des artistes, et c'est un faux problème. Je pars de mon travail, je veux l'exposer le plus frontalement, le plus puissamment, le plus humblement, et aussi afin qu'il se confronte et établisse un dialogue. Je veux sans naïveté, ni cynisme, travailler avec le marché, cela veut dire travailler dans et avec la réalité du marché. J'ai fait 70 travaux d'espaces publics à ce jour, dont 10 avec la ligne de conduite « Présence et Production »[3]. Ce que je veux avec les projets « Présence et Production », c'est créer - par ma présence et avec ma production - un moment public. Ceci est possible dans l'espace public mais aussi dans une institution. Un projet « Présence et Production » demande beaucoup d'investissement, d'organisation, de logistique et de moyens. Mon travail - et l'expérience que j'ai pu en faire - me montre qu'il est possible de toucher, voire créer, un « public non-exclusif » et ce aussi dans l'institution, même si - certes – les proportions diffèrent selon l'emplacement du travail, que ce soit un quartier périphérique ou un musée au centre-ville. Le public non-exclusif est celui auquel j'adresse mon travail. C'est une de mes missions. Le public non-exclusif, c'est l'Autre, le voisin, l'inconnu, l'étranger, c'est celui qui me fait peur et que je ne connais pas, c'est celui qui n'est pas attendu, pas prévenu, c'est l'intrus, le non-intéressé, le passant, celui rencontré par hasard et c'est le plus proche. Le public non-exclusif n'exclut - justement - personne, il inclut tous les publics possibles. C'est pourquoi dans « public non-exclusif » sont inclus le curateur, l'intéressé par l'art, le collectionneur, le galeriste, le directeur de musée, l'historien d'art, le professeur d'art, le passionné d'art et le critique d'art. Ils font partie du public non-exclusif. Mais ils ne peuvent jamais être une cible pour mon travail et je ne dois jamais diriger mon travail vers eux.

Vous avez exposé en France mais aussi dans de nombreux pays à l'étranger. Certains pays sont-ils exemplaires dans leur soutien aux artistes et aux arts visuels ?

Je vis en France où je travaille mais j'expose souvent à l'étranger et j'en suis heureux, car j'expose simplement partout où l'on m'invite à montrer mon travail. Généralement, c'est le rôle et la fierté d'un État d'aider les artistes. Une démocratie doit être fière de pouvoir aider des artistes, de les soutenir et - tout simplement - d'avoir des

3 L'appellation « Présence et Production » regroupe les projets de Thomas Hirschhorn, tels que « Flamme éternelle » au Palais de Tokyo en 2014, où l'artiste demeure présent dans l'espace d'exposition durant toute la durée de celle-ci, et où différents espaces, matériaux et objets sont à disposition des visiteurs à des fins de créations, de rencontres ou de débats spontanés.

ci-contre : Thomas Hirschhorn. Montage de l'exposition « Never Give Up The Spot », 2018. Villa Stuck, Munich (Germany). Courtesy : the artist and Villa Stuck, Munich
© Adagp, 2019

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

«TOUT CE QUI M'INTÉRESSE, C'EST L'ART. CE QUI ME DONNE DE L'ÉNERGIE, C'EST SON POUVOIR DE TRANSFORMATION, D'ABORD DE MOI-MÊME MAIS AUSSI DE CHAQUE ÊTRE HUMAIN. »

artistes ! Les œuvres d'art les plus importantes de toute histoire de l'art se trouvent de toute façon - tôt ou tard - en possession de l'État, dans des musées qui appartiennent à l'État ou au Pays, c'est-à-dire à tout le monde ! Quant à moi, je suis heureux si mon travail est aidé et soutenu, et je ne l'oublie pas. Mais est-ce que mon travail doit en dépendre ? Je fais une différence entre « se faire aider » et « dépendre de l'aide ». Si je suis dépendant de l'aide, je ne fais plus mon travail librement. Pour un artiste, peu importe d'où provient l'aide, qu'elle soit publique ou privée, tant qu'il n'en fait pas dépendre son travail. Tous les artistes ont besoin d'être soutenus, surtout au début. Je pense que plus on est aidé, mieux c'est. Les premières aides et encouragements que j'ai reçus pour faire mon travail d'artiste provenaient - comme pour tout le monde - de ma famille, de mes amis et de mes proches, je ne l'oublie pas non plus. L'aide de l'État vient bien plus tard et c'est normal. Ce qui compte avant tout c'est qu'un artiste fasse son travail - coûte que coûte - avec ou sans l'aide de quiconque.

Que reste-t-il d'une exposition comme « Flamme éternelle » par exemple, un projet pensé spécifiquement pour le Palais de Tokyo ? Je prends l'exemple de cette exposition en pensant à la question suivante : peut-on facilement acquérir votre travail ? Les formes spécifiques de votre travail, parfois éphémères/précaires, intéressent-elles les collectionneurs (privés ou publics) ?
Ce qui reste, c'est d'avoir participé à un événement, à une expérience nouvelle. Ce sont les rencontres et l'amitié, c'est la grâce et les moments de grâce. Ce qui ne reste pas, c'est un objet. Mon travail veut aller au-delà d'un objet, au-delà de la pensée liée à un objet ou de l'objet lui-même. Ce qui est précaire est précieux car la logique du précaire est la survie, et la vie. C'est l'éphémère qui - au contraire - porte en lui la logique de la mort. Le précaire est dynamique, créatif, il est invention, nouvelle logique. Le précaire est utopie que les précaires soient rejoints par les non-précaires, car ils auront compris alors que l'action, le mouvement, l'avenir et la vie doivent s'arracher - comme font les précaires - à chaque instant, à chaque endroit, encore et encore. Car cet arrachement permanent est la condition pour ne pas s'endormir, rester éveillé et attentif. C'est dans cette condition - en l'acceptant et en l'appliquant - que le précaire trouve sa dimension nouvelle et tout son sens.

Votre atelier est-il toujours situé à Aubervilliers ?
Oui, mon atelier est toujours à Aubervilliers, j'y suis depuis 2000 et j'y suis bien.

Qu'est-ce qui vous donne l'énergie de faire votre travail d'artiste ?
L'art ! L'art lui-même me donne de l'énergie pour m'y intéresser. En tant qu'artiste, il est normal et même nécessaire d'être intéressé avant tout par son travail, par le fait de le faire et d'être intéressé par l'art tout court, l'art qui est absolu, beauté, et qui est en lui-même énergie. Tout ce qui m'intéresse, c'est l'art. Ce qui me donne de l'énergie, c'est son pouvoir de transformation, d'abord de moi-même mais aussi de chaque être humain. Je crois à la grâce qui peut se montrer à travers l'art, et donc aussi dans et avec mon travail. La grâce s'établit d'elle-même, à l'intérieur de l'art et grâce à l'art même. Les rares et précieux « moments de grâce » témoignent du fait que l'art est un acte de transformation. La grâce s'offre d'elle-même, pour elle-même, et ne peut être planifiée ou provoquée. Afin de la toucher, d'être touché par elle, il faut être attentif, sensible et éveillé, ne jamais s'endormir pour être prêt à accepter ces « moments de grâce » quand et là où ils adviennent, dans leur précarité, leur instabilité et leur incertitude. Je dois savoir que la grâce ne peut être comptabilisée, mesurée ou documentée. Les « moments de grâce » ne sont pas un résultat, ils touchent au-delà d'un succès ou d'un échec. Car la grâce peut advenir même dans l'échec, je le

Alexandrine Dhainaut
"Thomas Hirshhorn, le Grand Entretien"
Art Insider - Mai/Juin 2019

sais. Pour moi - artiste -, faire confiance à la grâce veut dire concrètement que je dois me perdre complètement dans mon travail et ressentir cette perte d'une façon totale et d'une façon telle que la compétence même de faire mon travail d'artiste vienne de cette perte. Me perdre et être perdu dans et avec mon travail doivent être ma seule, ma véritable compétence. La philosophe Simone Weil a merveilleusement écrit dans le chapitre « Accepter le vide » de son livre *La Pesanteur et la Grâce*, que « la grâce comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a un vide pour la recevoir, et c'est elle qui fait ce vide ». C'est pour la grâce que je veux travailler et que je veux me battre.

Et quel sera votre prochain projet d'« artiste-travailleur-soldat » ?

À l'été 2019, je vais réaliser un grand travail dans l'espace public en Suisse, sur la place de la Gare à Bienne : la « Robert Walser-Sculpture ». Je suis depuis longtemps fan de Robert Walser[4], et j'ai fait plusieurs travaux qui lui rendent hommage. J'admire son travail et sa vie. J'ai donc été très heureux qu'on m'ait invité à concevoir un travail dans l'espace public à Bienne - sa ville natale -, car d'évidence, je pouvais réaliser un de mes rêves : faire un grand travail ambitieux à sa mémoire et pour son œuvre. Je ne suis pas le seul ni le premier, je veux juste, moi aussi, donner forme, ma forme, à l'admiration que je porte à Robert Walser. Cet auteur est important pour moi, car dans son travail et sa vie, il a posé la question du « succès » - problématique et si importante pour un artiste -, et la question de « ce qui est faible mais se prend pour fort », clairement d'actualité quand on veut donner et affirmer une nouvelle forme. Avec joie, j'ai donc décidé de nommer mon travail « Robert Walser-Sculpture », une sculpture dédiée à ce qui est actif : la présence, la production, la pensée, la mémoire, le moment, l'ici, le maintenant. La « Robert Walser-Sculpture » est la forme de ce qui est vivant, ce qui va venir, ce qui n'est pas garanti et ce qui est précaire. Je l'ai conçue avec la devise « Be an Outsider ! Be a Hero ! Be Robert Walser ! ». Il s'agit pour moi d'insister sur cette devise qui doit me guider dans tout le processus de travail. Elle m'aide à me focaliser sur un travail qui inclut un public non-exclusif, à projeter cette sculpture dans l'incertain, dans le nouveau, dans le futur et à ne pas oublier qui était Robert Walser : un outsider. Cette devise lui rend hommage mais aussi à tous les outsiders et tous les héros. Et enfin, cette devise m'aide à ne pas faire une sculpture nostalgique ou romantique. « Be an Outsider ! Be a Hero ! », magnifique affirmation de Hélio Oiticica (artiste brésilien), est ce que, moi-même, je veux être : un être humain debout, fier, autonome et souverain. Il est logique que, tout d'abord, je fasse un effort pour essayer d'impliquer ce public non-exclusif, ces outsiders, ces héros ! ■

MINI-BIO

Né en 1957 à Berne (Suisse).
Vit et travaille à Paris depuis 1984.

Sélection d'expositions & prix

2018	Prix Meret-Oppenheim / Grand Prix suisse d'art, Suisse
—	Expo coll. : « La collection BIC », Le Centquatre, Paris
2017	Expo coll. : « Le musée absent », WIELS, Bruxelles
2016	« Pixel-Collage », Galerie Chantal Crousel, Paris
2015	« All The World's Futures », Pavillon central, 56e Biennale de Venise
2014	« Flamme éternelle », Palais de Tokyo, Paris
—	Expo coll. : Manifesto 10, Saint-Pétersbourg
—	Expo coll. : « 1984-1999. La Décennie », Centre Pompidou-Metz
2012	« Concordia, Concordia », Gladstone Gallery, New York
2009	Expo coll. : « La planète des signes (Érudition concrète 1) », comm. Guillaume Désanges, Le Plateau, Paris
2007	Musée d'Art contemporain, Québec
2004	« Musée précaire Albinet », Cité Albinet (en collaboration avec Les Laboratoires), Aubervilliers
2000 /2001	Prix Marcel-Duchamp, Paris

4 Robert Walser (1878-1956) est un écrivain et poète suisse de langue allemande, auteur entre autres de *Les Enfants Tanner* (1907), *Le Commis* (1908), et *L'Institut Benjamenta* (1909).

Régis Durand. «Reviews - Thomas Hirschhorn.», *Art Press*, n° 432 – avril 2016.

artpress

PARIS

Thomas Hirschhorn

Galerie Chantal Crousel / 9 janvier - 26 février 2016

Thomas Hirschhorn poursuit sa série des collages, en ayant recours à des images partiellement pixellisées, pour montrer en quoi il est si important de « regarder des images de corps humains détruits ». Le recours aux pixels est une manière de dénoncer l'hypocrisie qui consiste, dans la presse ou à la télévision, à flouter certaines images, à en faire des images « sans visage », prétendument pour ménager notre hypersensibilité. L'artiste en fait au contraire un outil dans sa recherche de la Vérité, un outil pour connecter et créer des liens entre les choses. Dans les œuvres précédentes, ces liens étaient matérialisés pour l'essentiel par de l'adhésif, qui tenait ensemble des citations, des livres, du carton, des images découpées dans des magazines, dans une sorte de collage généralisé qui trouvait son apogée dans les « Autels » élevés à la mémoire des grandes figures du Panthéon de l'artiste (Deleuze, Spinoza, Mondrian). Avec cette nouvelle série, le discours se radicalise et devient plus explicite. Les pixels deviennent des instruments pour « lier l'indicible avec l'abstrait », le caché avec le connu. Cette recherche est à la fois éthique et esthétique, dans la lignée de celle de Susan Sontag (dans *Devant la douleur des autres*, 2003), mais avec une violence que n'arrête aucune complaisance. Montrer ce qui est le plus souvent non visible ; refuser l'infantilisation qu'impose la censure, mais aussi ce que l'artiste appelle le « syndrome de la victime » ; assumer la redondance et les contradictions ; pour, au final, « comprendre que l'acte incommensurable n'est pas de regarder, mais que cela soit arrivé – qu'un humain, un corps humain ait été détruit, et qu'un nombre incommensurable d'êtres humain aient été détruits ». Mais cela n'empêche pas qu'il y ait quelque chose de troublant dans cette association entre des images de corps mutilés et l'élégance quasi abstraite des pixels agrandis.

Régis Durand

—

Thomas Hirschhorn's latest collages use partially pixelated images to demonstrate the importance of "looking at images of destroyed human bodies." The idea is to expose the hypocrisy with which the media pixelate the faces of the dead to "protect" our sensibilities. Hirschhorn does exactly the opposite with his pixelation, using it as a tool in his search for Truth, to reveal invisible links that, in his earlier work, were materialized by duct tape that held together quotations, books, cardboard, photos from magazines in huge collages. This technique peaked with *Altars,* homages to the artist's personal pantheon (Deleuze, Spinoza, Mondrian). In this current series Hirschhorn is more radical and explicit, using pixels to "link the unspeakable with the abstract," the hidden with the known. His concerns are both aesthetic and ethical, not unlike Susan Sontag in *Regarding the Pain of Others* (2003), but with a raw violence. He shows what is usually not left visible, rejecting the infantilization imposed by censorship but also "the victim syndrome" and recognizing recurrence and contradictions so as to "understand that the incommensurable act is not that of looking at this but the fact that this *happened*, that a human being, a human body has been destroyed, as have an incommensurable number of human beings." Still, there is something troubling about this association between pictures of mutilated corpses and the almost abstract elegance of blown-up pixels.

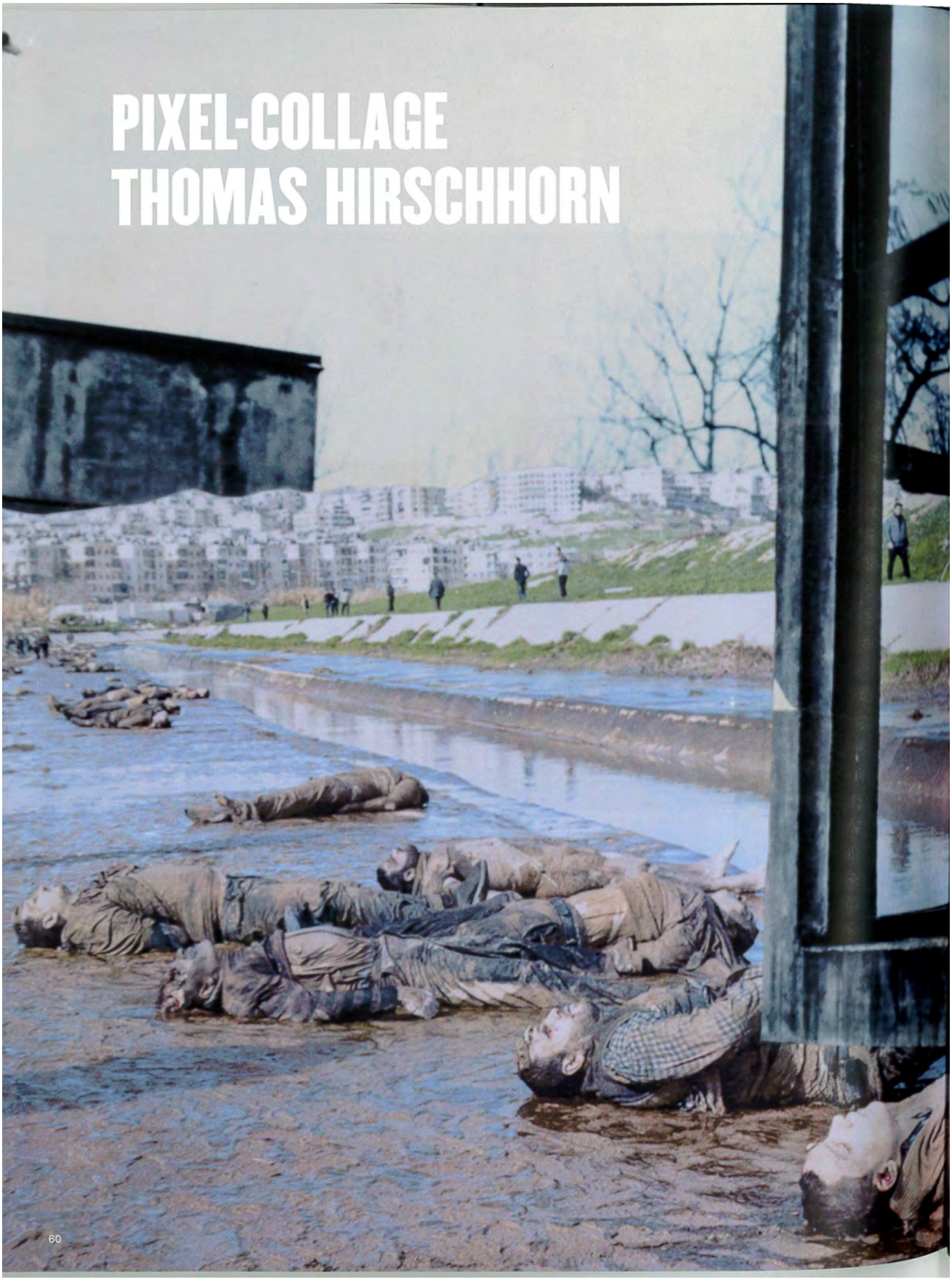
Translation, L-S Torgoff

En haut/*top:* **Thomas Hirschhorn. « Pixel-Collage n°12 ».** 2015. Imprimés, feuille plastique, ruban adhésif. 28 x 46 cm. (Ph. F. Kleinefenn). *Prints, plastic sheet, tape* **Geert Goiris. « Melting Snow ».** 2005

Galerie
Chantal Crousel

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

OSMOS



Galerie
Chantal Crousel

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

OSMOS

Galerie
Chantal Crousel

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

OSMOS

Galerie
Chantal Crousel

62 *Pixel-Collage n 10* 2015 PREVIOUS SPREAD: *Pixel-Collage n°21*, 2015

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

OSMOS

Galerie
Chantal Crousel

I don't want to flee the hard core of reality. … Truth needs to be paid for. —Thomas Hirschhorn

The act of pixelation, whether to protect privacy or gentle sensibilities, is an imperfect art, inelegantly applied.

The notion of honesty, of authenticity, in photography has been long relegated to the dustbin of art history. The corruption not just by means of software in the studio, but of labor-intensive and skill-heavy engraving techniques post-darkroom, has led to hard questions that revolve around privacy, truth, censorship, and intentionality. Largely borne out today in the mass media, the mediation of the truth as practiced by television and print journalism has come under scrutiny in courts of law, in academia, and in sexual politics. And according Thomas Hirschhorn, it has also led to a culture luxuriating in hypersensitivity in an attempt "to avoid contact with reality and its hard core."[1]

If pixelation, and other de-identification techniques, worries an image to the point of obfuscation and delimits its responsibility to the viewer to existing largely as an aesthetic object, how much original content does it contain, and does it matter anymore? Hirschhorn, in fact, would say that a pixelated image is more authentic than its uncorrupted counterpart. If "they" think "we" should be shielded from the violence and gore of photojournalism coming out of conflict zones, then their essence must be true.

In his book *War Is Beautiful*, David Shields examines the *New York Times'* aestheticized war coverage and writes of how the paper has "glorified war through an unrelenting parade of beautiful images."[2]

Shields's approach to the photographs is that they deliver an ideology in an aesthetically pleasing manner (not exactly a novel concept when much the same could be said of most Renaissance painting). But does an ideological point need to be made through the prism of something "beautiful" to be penetrating, effective? And whose notion of beautiful? Quite apart from the damning Shields wields on the *New York Times* for driving the nation's perception of this century's states of endless conflict, the book—and Hirschhorn's photographs—raises the question of the editorial hand—in the book's case not through pixelation as obfuscation, but through aesthetic choice, suggesting perhaps, and not subtly, that editing itself is a form of obfuscation. In the case of Hirschhorn's Pixel Collages, it is by electing to blur not the bloodied and distraught details, but often by distorting and embellishing the photographs with familiar, "unthreatening," cultural markers.

However it is measured, Hirschhorn's "hard core" of reality lives no less in the fundamental arguments about what constitutes privacy and who gets it than it does in the relation of authentic experience and how it is relayed (let alone by whom). Truth obfuscated is still a truth. "During the second Iraq war," Hirschhorn related in an interview, "the former American secretary of defense said: 'Death has a tendency to encourage a depressing view of war.' That's exactly the point: in order to discourage inhumanity, we need to see it!"[3]

BY **EUGENIA BELL**

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

Paris, November 2015

Today, more than ever, I believe in the notions of Equality, Universality, Justice and Truth. Through my artwork, I want to give a form that insists on these notions and includes them. This is how I define my mission, and in order to fulfill it I use art as a tool or as a weapon. A tool to understand the world in which I live, a tool to confront the reality in which I am living, and a tool to live within the time in which I am.

Galerie
Chantal Crousel

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

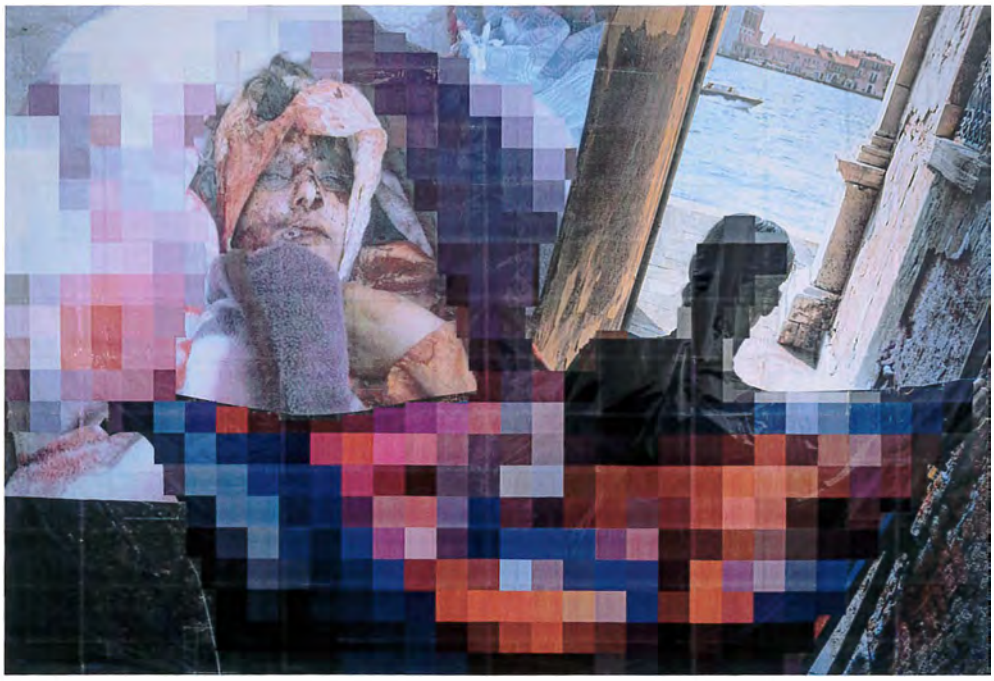
OSMOS

Pixel-Collage is a new series of collages. With these works, I want to integrate the growing phenomena of facelessness in pictures reproduced today. What interests me more specifically in the aesthetic of facelessness is pixilation as its formal embodiment. I want to integrate into my work the increasing use of pixelation. Pixelation has become more and more common; there has been an increase in the use of pixels or blurring in the media.

This phenomenon interests me because it seems that in order to be authentic a picture needs to be pixelated or partly pixelated. Pixelating—or blurring—has taken over the role of authenticity. A pixelated picture must surely be authentic if it has unacceptable areas that are concealed. The acceptable is not-pixelated. It is interesting to observe that the use of pixels follows no common law at all. Sometimes parts of pictures are pixelated without logic or reason, as a proof that apparently somebody is taking care, has the overlook, knows and decides what is acceptable and what is not. Partly pixelated pictures look even more authentic and are accepted as such by viewers. It therefore seems clear that pixels stand for authentication: authentication through authority. And, in our chaotic, incommensurable, contradictory and complex world there is a huge demand for authority. Pixels deliver an aesthetic to this demand for authority. The justification for pixelation or blurring is either to "protect the viewer," to keep something in the picture "protected," or to "protect" whatever information is supposed to appear in the picture. I don't accept anything "protective" and I don't think anyone—today—can take over such a thing as authority of protection. Using pixels obviously always comes from an authoritarian gesture. Therefore using pixels creates confusion, frustration—and willingly or not—makes things more "hierarchic," and obviously the act of pixelation is definitely not based on emancipation or emancipating the viewer. Rather, pixelation is clearly used as propaganda; it infantilizes or manipulates the viewer. Furthermore, pixelating a part of a picture might imply and indicate that there is worse, much worse, and that there is something incommensurable that is concealed. Another thing that interests me is the fact that, paradoxically, the use of pixels sometimes leads to totally incomprehensible pictures connecting them aesthetically to forms of abstract art. Therefore I am interested in pixels—their abstraction can build up a new form, opening towards a dynamic and desire of truth, truth as such, truth as something reaching beyond information, non-information or counter-information.

The point is to understand how an existing picture can become an abstraction. Truth is only manifest to the real viewer; truth is something visual for the one who will open his eyes. I want to use pixels as a new part of our existing, chaotic, complex, cruel, incommensurable, beautiful reality. Of course I do not use pixels to hide things or make them non-visible. With Pixel-Collage, I want to use pixels as a tool, a tool to connect and make links between things. I want to link the beauty and cruelty of reality. The pixels I use are "handmade"—to "pixelate" is not a technique but an artistic statement. Therefore the procedure must be that of a collage, with visible pasting traces because it is important to understand that pixels are included in my work as material for making collage, as magazine cutouts. Pixels are a visual bridge between two or more images of reality, between two or more existing realities; pixels make the incommensurable visible. I want to use pixels as an instrument to link the unspeakable with the abstract, to link reality with the real, to link the hidden with the known. I want to give form to the recognition of beauty and atrocity because it is important to insist on the absolutely wrong and cruel separation between these two registers. The Pixel-Collage is an attempt to use the "pixel" key to enter a new picture, a new form, a new world.

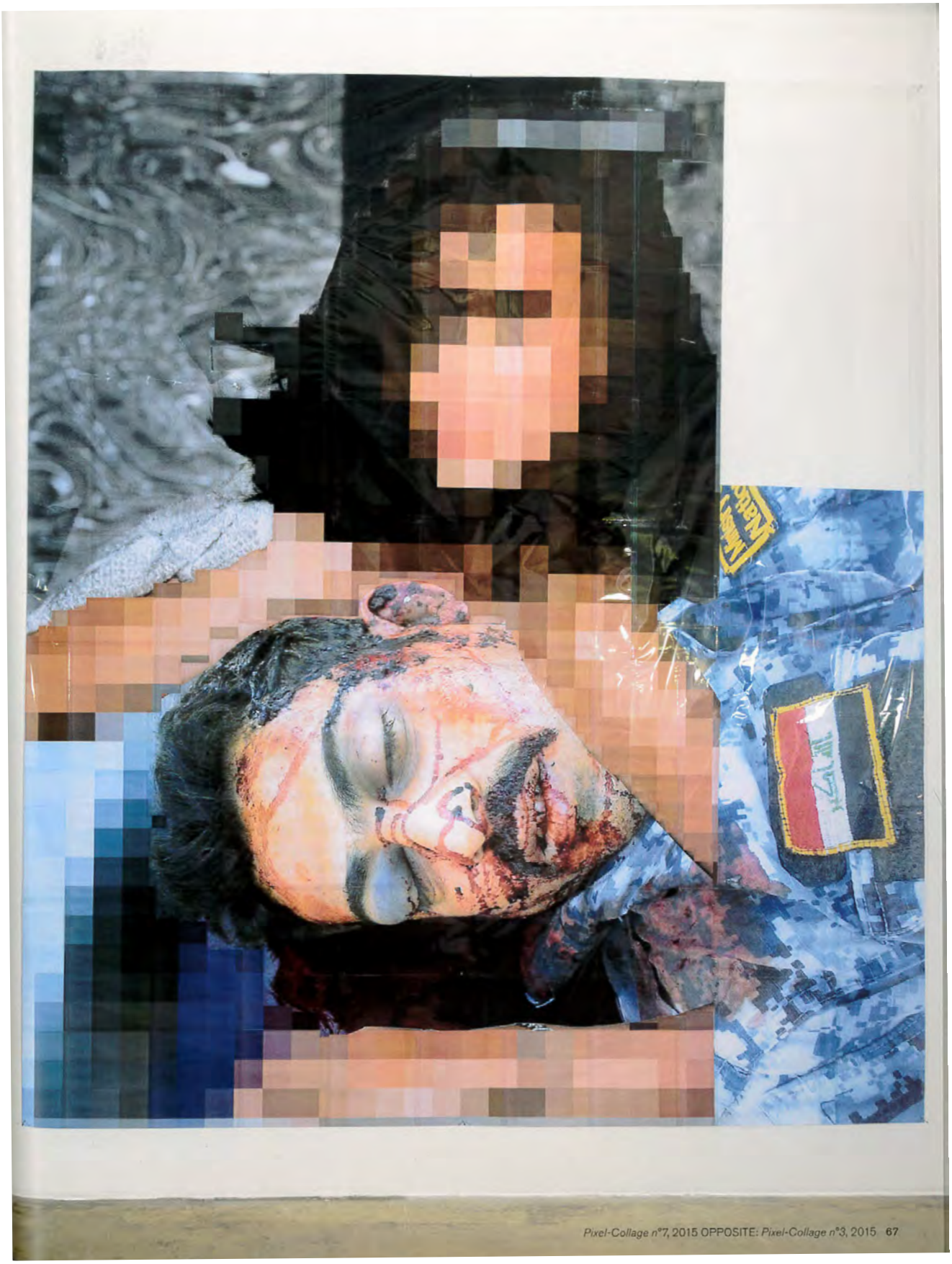
BY **THOMAS HIRSCHHORN**



Galerie
Chantal Crousel

Eugenia Bell & Thomas Hirschhorn. «Pixel-Collage. Thomas Hirschhorn.», *Osmos Magazine*, Issue n°8, March, 2016.

Galerie
Chantal Crousel



Pixel-Collage n°7, 2015 OPPOSITE: *Pixel-Collage n°3*, 2015

Roxana Azimi. «La pixellisation contribue à dépolitiser l' individu», *M. Le magazine du Monde*, January 30, 2016, p. 84.

Les collages de Thomas Hirschhorn mettent en relief ce qui est habituellement floué ou pixellisé dans les médias (ci-contre, *Pixel-Collage n° 10*). « *L'hypersensibilité est une excuse luxueuse pour rester à l'écart du monde* », affirme l'artiste

ART

"La pixellisation contribue à dépolitiser l'individu."

CONNU POUR SES ÉTONNANTES INSTALLATIONS, LE PLASTICIEN THOMAS HIRSCHHORN EXPOSE ACTUELLEMENT UNE NOUVELLE SÉRIE DE COLLAGES SPECTACULAIRES. DES ŒUVRES QUI INTERROGENT L'UTILISATION DU FLOUTAGE DANS LES MÉDIAS.

PROPOS RECUEILLIS PAR **ROXANA AZIMI**

VOS COLLAGES METTENT EN AVANT DES CADAVRES, QUI SONT HABITUELLEMENT FLOUTÉS DANS LES MÉDIAS. POURQUOI ?

Un des points que je critique, c'est l'hypersensibilité. Beaucoup de gens disent : « *Je suis trop sensible, je ne peux pas voir ça.* » Je suis moi aussi sensible, comme tout le monde. L'hypersensibilité est une excuse luxueuse pour rester à l'écart du monde. L'ancien secrétaire américain de la défense, Donald Rumsfeld, disait même que les images violentes de guerre provoquaient un affaiblissement des efforts de guerre. On vit dans un monde de plus en plus sans visage. Les gens ne veulent plus qu'on les montre. Les policiers se masquent. Avant, c'était les gangsters qui se dissimulaient. Ce qui m'intéresse dans la pixellisation, le floutage, c'est qu'on ne veut pas montrer tout en montrant. La pixellisation fait croire qu'une image est forcément authentique puisque des zones jugées inacceptables sont masquées. Celles que j'utilise sont sans qualité, prises avec des portables, sans recherche d'angle de vue, de mise en scène. Il y a là un potentiel de vérité.

MAIS LES IMAGES DE CORPS MORTS PEUVENT AUSSI ÊTRE MANIPULÉES À DES FINS DE PROPAGANDE, COMME L'A MONTRÉ L'EXEMPLE DU FAUX CHARNIER DE TIMISOARA, EN DÉCEMBRE 1989, LORSQUE LES MÉDIAS ONT PRIS POUR LE RÉSULTAT D'UN MASSACRE CE QUI ÉTAIT EN FAIT UN CIMETIÈRE…

En regardant les images de Timisoara, j'avais remarqué les cicatrices au milieu du torse *(un élément révélateur du fait que les cadavres pouvaient venir d'une morgue, NDLR)*. J'étais démuni, car le commentaire ne laissait aucune place au doute. Je veux faire confiance à mes yeux. Pour nous parler d'une chose, on nous montre autre chose, pour se protéger ou nous protéger. Quand Kadhafi a été tué, on annonçait sa mort mais, bizarrement, les images diffusées le montraient vivant. Je ne veux pas me laisser entraîner dans la dictature de l'information, du commentaire, de l'opinion.

LA PIXELLISATION QUI FLOUTE LES VISAGES REVIENT-ELLE À INFANTILISER LE SPECTATEUR ?

Oui, c'est un geste d'autorité qui émane du pouvoir, de la police, des militaires, des médias. Ils pixellisent pour nous protéger de notre propre voyeurisme, nous empêcher de poser les vraies questions. Ils nous conditionnent à regarder l'image d'une certaine façon, en sous-entendant qu'il y a pire que ce qu'on voit. La pixellisation contribue à dépolitiser l'individu.

ON NE SAIT PLUS REGARDER ?

Oui, on ne peut plus regarder une image sans un médiateur, un commentaire. On ne peut plus réfléchir par nous-mêmes. Ni devant les images diffusées dans les médias ni dans un musée devant une décapitation au Moyen Age. Lorsque les images de Daesh sont sorties dans les médias, il y avait une confusion totale sur ce qu'ils devaient montrer ou pas. Parfois, les terroristes étaient pixellisés, parfois les victimes, parfois certaines victimes et pas d'autres…

L'USAGE DU PIXEL POUR FLOUTER UNE IMAGE EST DONC ARBITRAIRE ?

Oui, je suis tombé par exemple sur des images en soutien à *Charlie* où la « une » de l'hebdomadaire était pixellisée. Sur une autre photo, on voit la même couverture, sur laquelle seul le prophète musulman est pixellisé, pas le rabbin.

POURQUOI AVEZ-VOUS MÊLÉ IMAGES DE CADAVRES ET PUBLICITÉS DE MODE ?

Je voulais lier la beauté et l'atrocité. La publicité est une mise en scène très réfléchie, chargée, codée. Sur certaines photos de mode, les femmes sont cadavériques, désincarnées. Les environnements sont décrépis, en ruine. Souvent, les modèles sont affalés par terre. Les pixellisations de mes collages sont faits main, artisanaux. Elles créent un lien visuel avec les cadavres. Je propose une abstraction, et non une prétendue information, pour comprendre le monde. ●

"PIXEL-COLLAGE", THOMAS HIRSCHHORN, GALERIE CHANTAL CROUSEL, 10, RUE CHARLOT, PARIS 3e. TÉL. : 01-42-77-38-07. JUSQU'AU 26 FÉVRIER. WWW.CROUSEL.COM

Galerie Chantal Crousel

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

Bice Curiger (à gauche) et Thomas Hirschhorn.

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

VAN GOGH LIVE!

THOMAS HIRSCHHORN EN CONVERSATION AVEC BICE CURIGER

Propos recueillis par William Massey

Photo Victor Picon

L'exposition inaugurale de la **Fondation Vincent van Gogh Arles** non seulement présentera à partir d'avril prochain des tableaux du maître hollandais mais mettra également sa peinture en perspective avec les travaux d'artistes contemporains tels que Elizabeth Peyton, Camille Henrot, Raphael Hefti, ou encore Bertrand Lavier. Véritable maître d'œuvre de ce dialogue tourné vers le questionnement et la réflexion, **Bice Curiger,** directrice artistique du lieu, s'entretient pour *L'Officiel Art* avec l'artiste **Thomas Hirschhorn** durant le montage de son installation.

Galerie Chantal Crousel

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

"LES PERSONNES QUI MANIFESTENT DANS LA RUE SONT SOUVENT TRÈS CRÉATIVES. ELLES REVENDIQUENT QUELQUE CHOSE ET ESSAIENT DE TROUVER UNE FORME POUR L'EXPRIMER."

BICE CURIGER :
C'est à Arles que Vincent Van Gogh produisit en près de quinze mois plus de deux cents tableaux, dont certains parmi ses plus iconiques. Thomas, pourquoi avez-vous accepté cette invitation et que représente Van Gogh pour vous ?
THOMAS HIRSCHHORN :
J'ai pris votre invitation à intervenir dans le cadre de l'exposition inaugurale de la Fondation comme un véritable défi. Bien que je ne sois ni un spécialiste de Van Gogh, ni particulièrement attiré par son œuvre au plan esthétique, j'ai toujours noté trois dimensions particulièrement intéressantes dans son œuvre. En premier lieu, le fossé entre sa trajectoire personnelle et la réception a posteriori de son travail. En deuxième lieu, sa posture d'artiste ; le fait qu'il se trouvait parfois ridicule face à son travail et que, malgré cela, cet homme avait le courage de faire face seul. Enfin, c'est un artiste qui, pour ces différentes raisons, et de par la valeur de ses tableaux – presque sans limite aujourd'hui ! –, pose la question de la valeur de l'art.
C'est pour cela que j'ai entrepris un travail non sur l'artiste Van Gogh, mais sur sa position d'artiste, sur la réception de cette position et sur ce que signifie être artiste aujourd'hui. Un artiste a-t-il encore le courage de passer pour ridicule dans son travail ? Van Gogh me semble avoir trouvé un équilibre entre son travail dense, chargé, et sa position par rapport à celui-ci.

La marginalité est un poncif chez nombre d'artistes.
L'artiste brésilien Hélio Oiticica a dit *"Seja marginal, seja herói"* (Sois un marginal, sois un héros). Je trouve que Van Gogh l'a vécu magnifiquement. C'était un marginal, c'est aujourd'hui un héros, loin de la version romantique qu'on a de l'artiste. C'est cela que je vois dans sa position : marginalité et héroïsme. Ce sont des questions que je me pose, comme de nombreux artistes d'ailleurs. Certes nous ne vivons plus au temps de Van Gogh, mais nous nous retrouvons souvent à faire une œuvre d'art à partir de rien, telle l'affirmation d'une forme qui n'est fondée sur aucun argument, sur aucune autre nécessité que celle de celui qui la produit. N'est-ce pas là l'une des questions les plus fondamentales à poser ?

Comment avez-vous donc procédé pour tenter de répondre à ce questionnement ?
Je me suis mis à la place d'une jeune fille japonaise d'aujourd'hui, admiratrice du personnage de Van Gogh et de tout ce qu'elle sait de lui : ces clichés de travailleur obsessionnel, de solitaire, d'alcoolique et de mutilé. Le choix de la nationalité de cette jeune fille n'est sans doute pas un hasard ; tout d'abord je sais que le peuple japonais voue une grande admiration à la culture française, notamment au mouvement impressionniste. Van Gogh y jouit d'une grande popularité, lui-même ayant été fasciné par les formes artistiques développées au Japon à la fin du XIX[e] siècle. D'autre part, le Japon est un pays où je ne suis jamais allé et que je connais par conséquent très mal. Je pense que c'est un pays surprenant, déconcertant, qui vit l'aujourd'hui de manière très complexe et parfois dans l'excès, comme en témoigne la folie des mangas, des déguisements, des jeux de rôles, et la violence de la société par rapport à un héritage historique millénaire. Je me suis dit que ce dispositif me permettrait d'aborder la question de cet artiste avec distance mais aussi avec engagement, comme j'imagine qu'une personne qui s'habille en écolière le fait avec engagement.

Vous revêtez une dimension de romancier, inventant souvent des personnages qui s'immiscent entre vous et votre œuvre. Selon moi, l'oscillation entre ces personnages et vous-même dénote une grande part d'humour, voire d'ironie, malgré une trame parfois lourde.
Je suis très heureux que vous perceviez cette dimension car j'ai beaucoup de plaisir à faire mon travail, j'éprouve une véritable joie à créer. Tout d'abord je suis profondément intéressé par les formes produites par des gens qui ne sont pas des artistes et qui, de ce fait, inventent des genres. Par exemple, les gens qui manifestent dans la rue sont souvent très créatifs. Il s'agit de personnes qui revendiquent quelque chose et qui essaient de trouver une forme pour l'exprimer. Mais il peut également s'agir de jeunes japonaises qui décorent leurs chambres et qui en partagent les images sur les réseaux sociaux. Je suis attentif à ce vocabulaire "non-exclusif" qui n'a pas la prétention d'appartenir au domaine de l'art.

Ce n'est pas un hasard si votre œuvre ici s'intitule *Altar*.
Les autels font partie de ce vocabulaire au premier chef. Si quelqu'un perd un être cher, il peut créer un autel pour lui ou pour elle, avec amour, affection, et en même temps avec les moyens triviaux : les fleurs, les teddy bears... Cette dimension et ce vocabulaire des formes m'intéressent. Aussi je voudrais m'en inspirer et y être fidèle, en adoptant une perspective autre que la mienne qui ne compte guère car, en tant qu'artiste je refuse l'art autoréférencé, fondé sur la biographie de soi-même. Ce prétexte me permet justement, avec mon vocabulaire propre – le précaire, les différents matériaux que j'amène – de lutter contre la tendance, le dogma esthétique et culturel dans lequel je vis. Cela me permet de m'échapper. Je me dis toujours "cette personne là, elle a une perspective très particulière, et très singulière et je devrais essayer d'y rester

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirshhorn durant les préparatifs de l'installation de l'œuvre *Altar*.

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

L'œuvre *Altar* en cours de préparation, ci-dessous, Thomas Hirshhorn.

William Massey. «Thomas Hirschhorn en conversation avec Bice Curiger», *L'officiel Art*, n°9, March-April-May 2014, 196-201.

Galerie
Chantal Crousel

"SI L'ON INVENTE UN DIALOGUE, C'EST UN DISCOURS INVENTÉ MAIS C'EST AUSSI UNE MANIÈRE DE RESTER EN DISTANCE PAR RAPPORT À SON PROPRE SOI."

fidèle". Comme j'essaie de rester fidèle à cette posture de "fan" de la jeune Japonaise qui est pour moi l'expression d'une positivité et d'absence de préjugés. J'apprécie également cette ruse dans la littérature. Un écrivain dira : *"Mes personnages disent cela, ce n'est pas moi"*. Si l'on invente un dialogue, c'est un discours inventé mais c'est aussi une manière de rester en distance par rapport à son propre soi. Mon travail essaie de développer la distance dans la forme que l'on peut utiliser comme dans l'esthétique que l'on peut donner.

Cette jeune fille a aussi une attitude de résistance. Elle voit ses amies adolescentes obsédées par les mangas et les biens de consommation occidentaux… Pourtant c'est Van Gogh qu'elle choisit et elle achète tous les produits dérivés qu'elle trouve, flirtant presque avec la folie.

La résistance est en effet un aspect important de cette installation. Pourquoi résiste t-elle ? Elle-même se retrouve dans une situation chaotique puisqu'il lui est difficile de cerner l'essence de Van Gogh à mesure qu'elle s'en approche. Quel artiste aura suscité autant de produits dérivés : sacs, foulards, baskets, parapluies, gobelets…? Elle le choisit consciemment, peut-être par facilité, mais aussi parce que l'accumulation de tous ces objets lui permet de remettre en question l'original. Or elle s'intéresse bien plus à la diversité dans laquelle aujourd'hui des tableaux comme *Les Tournesols* sont diffusés, parce qu'elle le fait de manière obsessionnelle. Par conséquent, elle parvient à poser la question de la vraie valeur : elle a créé sa vraie valeur, qui se trouve dans les objets du souvenir de quelqu'un qu'elle adore. Il est clair pour moi qu'il n'y a pas là de double jeu, c'est de l'admiration. D'où le titre *Altar*. Admiration, en direction de l'original peut-être, mais surtout en direction de la masse que cet original a engendrée.

Pouvez-vous nous décrire le dispositif que vous avez souhaité déployer ici à Arles ?

J'ai orienté mon travail autour d'une accumulation d'objets qui représentent les tableaux de Van Gogh, que l'on connaît, et j'essaie de trouver un ordre dans ce chaos. Est-ce que cet ordre va aider à la compréhension, je ne le sais pas encore, l'exposition le montrera.
Je les ai classés en six catégories : le Japon comme influence de Van Gogh, la réception de Van Gogh au Japon, les souliers, les tournesols, l'oreille mutilée et la folie, et l'art volé, pillé ou perdu. Il y a de nombreuses possibilités de faire des liens économiques, culturels, politiques au travers de la vue de cette jeune Japonaise. Par exemple, *Les Tournesols* symbolisent pour moi la dimension économique de son œuvre. C'est l'un des tableaux les plus chers à l'époque, d'ailleurs acheté par un collectionneur japonais.

Le côté autodidacte de Van Gogh m'intéresse aussi fortement. Il apprend un peu la peinture auprès d'un peintre alors qu'il a déjà presque 30 ans, suite à son échec à devenir missionnaire, et de maladroit son travail se révèle vite très bon. Cet aspect m'intéresse aussi chez vous, cette énergie d'une personne qui vient de l'extérieur. Comme lorsque que vous faites un "monument" dédié à Bataille, vous ne le faites pas en tant que philosophe, mais comme être extérieur.

J'utilise l'expression "non-académique" qui pour moi représente le salut des artistes. Il faut faire appel à d'autres forces que l'académisme, des forces obscures même ! L'académisme ne peut pas nous aider et inventer de nouvelles formes. Van Gogh en témoigne : son courage, sa détermination, lui a permis de suivre sa trajectoire propre dans ses tableaux et il échappe aujourd'hui à une ligne définie.

Il y a toujours de multiples moyens de rentrer dans une œuvre et cela crée une grande richesse. Un artiste se jette sur tel aspect, un autre se jettera sur un aspect différent. La Fondation Vincent van Gogh Arles n'est pas là pour servir les attentes d'un public mais pour le surprendre.

C'est toujours le mystère de la forme qui prime.

Je trouve que beaucoup trop de commissaires et d'historiens d'art évitent de regarder et de recevoir les *impulses* des artistes vivants. Alors que pour moi justement, les artistes vivants sont des partenaires pour re-regarder l'histoire ; en effet il est clair qu'un artiste ne travaille jamais en vase clos. Il sait qu'il y a un avant et après. Je suis donc une partenaire contemporaine, je partage le présent avec ces artistes et j'essaie de faire en sorte que de nos échanges naissent des collaborations fructueuses.

À VOIR

Van Gogh Live! exposition inaugurale, du 7 avril au 31 août, Fondation Vincent van Gogh Arles, 35, rue du Docteur-Fanton, 13200 Arles, fondation-vincentvangogh-arles.org

Guillaume Benoit. «Thomas Hirschhorn - Palais Tokyo», *Slash Paris*, May 19, 2014.
http://slash-paris.com/articles/thomas-hirschhorn-palais-de-tokyo

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo © Adagp, Paris 2014 — Photo : André Morin

Galerie
Chantal Crousel

Avec Flamme éternelle, visible jusqu'au 23 juin au Palais de Tokyo, Thomas Hirschhorn poursuit sa réflexion sur les modalités d'un vivre et d'un être ensemble porté par un désir vivifiant de donner à ses interventions une énergie nouvelle et une véritable urgence.

En ce sens, la proposition de l'artiste repense la question de l'installation sans imposer de didactisme ou théorisation ; les montagnes de pneus qui limitent l'espace se dressent à la manière d'une barricade molle, d'une frontière plastique qui aurait proliféré au sein du Palais de Tokyo, dessinant les contours d'un espace de résistance où la création retrouve sa dimension participative, festive et engagée. Libre d'accès, pleine d'outils divers, cette installation, voire même cette invasion de Thomas Hirschhorn ramène le Palais de Tokyo au cœur de ses plus beaux objectifs ; une ouverture à tous les publics des moyens artistiques de penser notre société.

Guillaume Benoit. «Thomas Hirschhorn - Palais Tokyo», *Slash Paris*, May 19, 2014.
http://slash-paris.com/articles/thomas-hirschhorn-palais-de-tokyo

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo

Il y a 10 ans, Michel Foucault était honoré par Hirschhorn au Palais de Tokyo. Dans le monde d'alors, Internet était loin d'être accessible depuis son téléphone, les textes des plus grands livres du siècle loin d'être à portée de main, 24h/24. 24h Foucault, c'est précisément ce que proposait alors Thomas Hirschhorn lors de ce projet qui accompagnait l'une des premières itérations de la Nuit blanche, ancrant au sein du Palais un amphithéâtre de fortune, assorti d'outils pédagogiques formidables. Bravant alors toute prudence en matière de ©, Thomas Hirschhorn exposait une bibliothèque remplie de photocopies en libre accès, démocratisant par là une pensée qui avait toujours voulu casser ses frontières. De Deleuze (à qui l'artiste consacra un monument en 2000) à Foucault, du cortège de l'observatoire des prisons à la jungle bigarrée des amphithéâtres de Paris 8 Vincennes, de l'histoire de l'art au surf, la pensée française s'émancipait, sans la sacrifier, de la culture bourgeoise pour lui opposer une culture du partage, de l'opposition, de la lutte et de l'invention. Une culture de la différence, du singulier tout autant que de l'échange qui aura marqué Hirschhorn au point que cette Flamme éternelle nous rappelle aujourd'hui, à l'heure des réseaux sociaux et de la communication numérique ce que l'expérience physique de la rencontre, de l'observation et de la création contenait, et contient toujours, de révolutionnaire.

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo Photo : Guillaume Benoit / Slash-Paris

Galerie
Chantal Crousel

Car c'est une véritable expérience des sens qui se joue ici, un territoire esthétique et conceptuel tangible dans lequel s'installer, créer, partager ou tout simplement flâner ressort de la participation active. À mi-chemin entre l'œuvre monumentale, le design et l'architecture, Flamme éternelle est pensée comme autant d'espaces d'activité libres d'accès qui sont, un coin Internet avec des ordinateurs, un salon de projection avec sa DVDthèque, une bibliothèque de livres, des bombes, rouleaux de scotch et parois prêtes à accueillir les œuvres et messages de ses visiteurs ; autant de satellites autour d'une agora centrale où l'on partage un verre. Jouant à plein de son matériau de prédilection, le scotch, Thomas Hirschhorn réussit d'emblée un coup formel d'envergure ; enrubannés, recouverts de ce plastique marron translucide, chaque élément de cet univers perd ses angles droits, ses arêtes tranchantes, et des canapés aux micros, tout semble participer d'un même organisme qui se ferait fil conducteur d'une pensée en acte. Au son des lectures d'intervenants, des discussions de visiteurs, des odeurs de bombes de peintures autant que de plastique, Flamme éternelle constitue un véritable univers qui, s'il n'était réalisé là, sous nos yeux, ressortirait de la pure utopie.

Galerie
Chantal Crousel

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo Photo : Guillaume Benoit / Slash-Paris

Malgré l'absence de thématique fondamentale accordée à cette Flamme éternelle, l'explosivité et l'inventivité de son aménagement intègrent parfaitement la dimension politique, dimension dont Hirschhorn n'a jamais cessé de repenser les frontières. Dense et engagée, si sa Flamme éternelle risque de diviser, c'est qu'elle parvient à rendre tangible le génie brut d'une pensée de l'invitation sans se noyer sous le didactisme et la pédagogie. L'invitation en jeu ici, c'est pouvoir soi-même, en sa propre qualité de « n'importe qui », s'inscrire dans une œuvre commune.

Alors cette « Flamme éternelle » trouve peut-être sa raison dans cet attachement vivace que l'on garde à la pensée et à la création ; quels que soient leurs moyens de diffusion, quels que soient leurs moyens de production, elles continuent de rayonner et brûleront aussi longtemps qu'elles seront alimentés des regards et de l'attention des autres, de n'importe qui.

Guillaume Benoit. «Thomas Hirschhorn - Palais Tokyo», *Slash Paris*, May 19, 2014.
http://slash-paris.com/articles/thomas-hirschhorn-palais-de-tokyo

Vue de l'exposition de Thomas Hirschhorn « Flamme éternelle », dans le cadre de la saison L'Etat du Ciel (25.04.14 — 23.06.14), Palais de Tokyo Photo : Guillaume Benoit / Slash-Paris

Galerie
Chantal Crousel

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: Joe Budda, Erik Farmer, Thomas Hirschhorn, and Susie Farmer. Right: Phil Beder of the Gramsci Monument radio station. (All photos: Kaelen Wilson-Goldie)

Galerie
Chantal Crousel

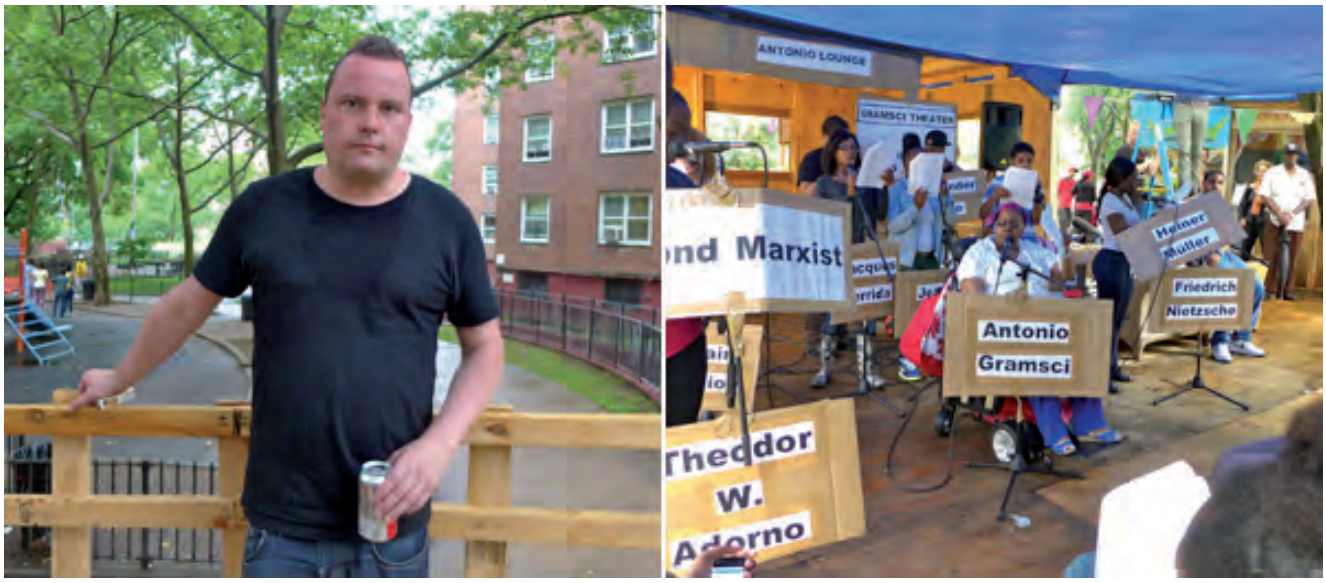
“I NEED SOMEONE who understands art to come down here and tell me how this is art,” Phil Beder says as I step into his radio studio on the damp opening day of Thomas Hirschhorn’s majestic Gramsci Monument. “I understand books, sculptures, and paintings,” Beder adds. “Less so the ephemeral stuff.” His bashfulness only just covers up his mischief. A former schoolteacher, Beder is a veteran of the storied New York radio station WBAI. I am sure he knows very well how Hirschhorn’s work is art and, moreover, why the arguments employed to elucidate and defend it are interesting, urgent, and even critical to the times and circumstances we are living. However faux his naïveté, Beder is casting around for opinions with an openness that sets an admirable tone for the project. This matters in no small part because, like so much of Hirschhorn’s work, the monument not only flirts with false notes but also runs the very real and deliberate risk of blowing up in everyone’s face.

The fourth and final installment in his continental philosophy quartet, Hirschhorn’s makeshift monument is a temporary structure set against the grassy hills of an incongruously green South Bronx housing project, Forest Houses. In keeping with the artist’s unmistakable style, the piece looks like it was cobbled together from an explosion of plywood, Plexiglas, and packing tape. In addition to the radio station, Gramsci Monument includes a bar, a lounge, an Internet café, a library, a workshop for kids’ art classes, and an editorial office producing a daily microcommunity newspaper. A maze of stairs and elevated walkways link all of the different spaces together. If you ever made fortresses as a kid from imagination and whatever materials you had at hand, then you will love spending time here. And for seventy-seven days this summer, you will have ample reason to do so, as Hirschhorn and his band of makers and doers have sketched out an exhaustively ambitious schedule of talks, plays, poetry readings, and related programs to animate the ideas of the Italian Marxist Antonio Gramsci, and then some.

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Galerie
Chantal Crousel



Left: Philosopher Marcus Steinweg. Right: Opening day performance of Marcus Steinweg’s Gramsci Theater.

Beder is in charge of the radio station, which, from now through September 15, is broadcasting to a one-mile range on 91.9 FM, and to the world online. On opening day, July 1, he seemed genuinely daunted by the prospect of filling up seven hours of airtime, every day, for the next two and a half months. “We’re trying to get as much royalty-free, public domain music as we can manage,” Beder says. Two DJs from the neighborhood, Gucci and Baby Dee, were already on board with a deep reserve of songs and talent, including rappers, beat-boxers, and poets, and the “what makes it art” question seemed guaranteed to generate countless hours of debate, drawing everyone into a meaningful conversation and, at the same time, creating a readymade audio archive.

I duck out of the radio studio and wander over to the newspaper, where I find the first of many potential answers to Beder’s question. The front page of the first issue of the Gramsci Monument Newspaper, edited by Lakesha Bryant and Saquan Scott, features an interview with Erik Farmer, charismatic president of the Forest Houses tenants’ association and, according to Hirschhorn, the man who made the monument happen here rather than elsewhere. “We have seventy-seven days to teach the basic and fundamental of art to Forest Houses,” says Farmer, “because art is so much bigger than a painting, drawing, or portrait. It’s our everyday life.”

A cacophony of voices erupts from the Antonio Lounge, where a dozen actors are running through Gramsci Theater, a play written by the philosopher Marcus Steinweg, who has been collaborating with Hirschhorn for fifteen years. The cast is mostly women. They stand in front of cardboard placards adorned with the names of their characters, among them Gramsci, Heidegger, Derrida, Nietzsche, Deleuze, Badiou, and Brecht. I see someone named “Second Marxist” but can’t find the first. Someone hands me a photocopy of the script. There are lines of dialogue for “Anyone.” The characters begin shouting all at once and on top of one another, as if bombarding the audience with intellectual dissonance and an edge of Bronx attitude. At regular intervals, a young man saunters on stage with a basketball and takes an easy layup into one of two hoops, labeled LOVE and POLITICS on their

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: Dia Art Foundation curator and Gramsci Monument ambassador Yasmil Raymond. Right: Dia Art Foundation director Philippe Vergne.

Galerie
Chantal Crousel

respective backboards. Plucked at random, the lines are hilarious. I swoon for Marguerite Duras, who says: “Pull yourself together, not even your grave is for free.”

Gramsci Theater is being performed every Monday afternoon. “I love not recognizing what I wrote,” says Steinweg. “You hear two different registers. Strong voices and chaos. There’s too much meaning, too much sense. That’s why I like this swarm of meaning, the overproduction of sense is a new kind of normality.” For his part, Steinweg is giving a lecture every day. The topics are set on the schedule—from “What Is Art,” “What Is a Problem,” and “What Is Sex” to “Romantic Shit” and “Beautiful Souls”—but Steinweg is improvising all of them. “I don’t like to be too prepared,” he says, as I wonder if his T-shirt is soaked through with rain, sweat, or a spilled drink. “It must take a lot of energy to give seventy-seven lectures in a row,” I offer. “Most people work eight hours a day,” he replies. “I just work forty minutes. In fact I am lazy.” Note to self.

During Steinweg’s first lecture, “What Is Philosophy,” the opening crowd begins to appear, a combination of cops, security guards, the curious and palpably skeptical residents of Forest Houses, forty-five people who are officially on staff (and paid a decent hourly wage), beloved editors, a handful of critics, a documentary film crew, Hal Foster and Barbara Gladstone (each resplendent in red Gramsci Monument ball caps), and a small but serious contingent of the city’s luminous museum curators, including Sheena Wagstaff and Nicholas Cullinan from the Met, Peter Eleey from MoMA PS1, and Thomas Lax from the Studio Museum in Harlem. Philippe Vergne, director of the Dia Art Foundation, hangs out at the back, looking amused in a bright yellow raincoat.

Somewhat maligned in recent years, Dia is the institution now hurling itself back into the art world’s limelight. Gramsci Monument is the only Hirschhorn monument realized in the United States, and the first public art project funded by Dia since 1996, when Joseph Beuys’s 7000 Oaks was restaged in Chelsea. Vergne calls it a defining moment. Yasmil Raymond, meanwhile, tells me: “I am no longer the

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: Dealer Barbara Gladstone. Right: Gramsci Monument librarians Freddy Velez and Marcella Paridise.

Galerie
Chantal Crousel

curator of Dia. For the next seventy-seven days I am the ambassador of Gramsci Monument.” Indeed, if you want more than easy platitudes and pat quotes, if you want to dig into the substance of Gramsci’s thought, and if you want to start peeling back the layers of how the monument was made and why it is art, then tag along with Raymond for a little while.

She’ll tell you about the five hundred books that Anthony Tamburri, dean of the John D. Calandra Italian American Institute at Queens College, loaned to Forest Houses, from a five thousand–strong collection donated by John Cammett, who was the first person to write a book about Gramsci in English, in 1967. She’ll walk you through “the incredible cultural objects” borrowed from the Casa Museo di Antonio Gramsci in Sardinia and the Fondazione Istituto Gramsci in Rome. And she’ll make lucid connections between a wallet housed in a glass vitrine and an extended passage on money in Gramsci’s Prison Notebooks. She posts a note of her own, every day, on the monument’s website. (Questions from the community she’s fielded of late: “What is fascism?” and “Why are all contemporary artists Marxists?”) Ambassador of what and to whom, I have no idea. Why intimations of statecraft and diplomacy over the care of curatorship, same. (“The home country is art,” Raymond says. “The foreign country is Thomas Hirschhorn’s Gramsci Monument.”) But of anyone, Raymond is most likely to make you fulfill one of the monument’s key missions, which is to read and think Gramsci in the present, and out of love.

A year ago, Hirschhorn told the New York Times’ Randy Kennedy that in Forest Houses, “some people think I am a priest or an eccentric rich man.” One of the tensions running through his work—through his commitment to “doing art politically,” his insistence on touching the hardcore of the (Lacanian) real, and his self-representation as an artist-worker-soldier—is the quasi-missionary, pseudoreligious element that seems to lurk in the corners of his oeuvre. Another is the fact that all but three of the subjects of Hirschhorn’s four altars, eight kiosks, and four monuments are men, with few women to be found in his constellation of influential writers and thinkers.

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: MoMA PS1 curator Peter Eleey with Studio Museum in Harlem curator Thomas Lax. Right: Sheena Wagstaff, chairman of the Department of Modern and Contemporary Art at the Metropolitan Museum of Art.

Galerie
Chantal Crousel

Paradoxically, another still is the sense that Hirschhorn’s choice of subjects is somehow arbitrary—the work “attends to Antonio Gramsci by paying no attention to him,” says Steinweg—while his choice of location is anything but. (In Hirschhorn’s Establishing a Critical Corpus, the philosopher Sebastian Egenhofer makes a compelling argument about the sites of social tension that the artist seeks to “ex

Forest Houses, in Morrisania, is no more than fifteen blocks east of the traffic triangle at 169th Street and Jerome Avenue where, as part of a public art project in 1991, the artist John Ahearn installed three bronze sculptures made from casts he had taken of three people he knew from the neighborhood. An excruciating controversy ensued, with accusations of racism slung everywhere. Dejected and disheartened, Ahearn took the sculptures down. They moved to PS1, and then to the Socrates Sculpture Park. As Glenn O’Brien wrote in a forceful, moving piece for Artforum at the time, Ahearn wasn’t being critical or judgmental. He considered his artworks a loving tribute to his subjects. In that sense, he wasn’t far from where Hirschhorn stands now, using art as a tool to know the world and confront reality. Ahearn told the writer Jane Kramer, in the New Yorker, that he wasn’t trying to change the South Bronx. He was trying to change the art world, “giving rich white people a bridge to the life there, and to a different kind of vitality.” To compare the two projects now is an interesting measure of how much the politics of race and class have changed in New York in the past twenty years.

To be fair, Hirschhorn has weathered similar strife. In 2010, his Théâtre Precaire, in the French city of Rennes, was vandalized twice and destroyed by fire, prompting an impassioned letter from the artist to area residents. The strength of his rhetoric is enough to win over anyone. On opening day, he gestured to the fifteen buildings of Forest Houses and said: “This is only the beginning. Will the people on the fifth floor there, on the eighth floor there, will they come down and enjoy this and be implicated in it? This is the challenge. In Erik Farmer, I found a key figure,” he explains. “This is why Gramsci

Kaelen Wilson-Goldie. “Art House”, *Art Forum*, July 15, 2013.
http://artforum.com/diary/#entry41969

ARTFORUM

Left: Anthony Tamburri of the John D Calandra Italian American Institute at Queens College.
Right: DJ Baby Dee.

Galerie
Chantal Crousel

Monument is here. Not because of the urban situation or the architecture but because Erik Farmer said, ‘Do it here.’ This is how it works. This is how an artist’s fieldwork makes the conditions for an encounter possible. The first phase was meeting. The second phase was construction.” The third phase is to constitute the monument as art, and as memory. “This is very important,” he says. “What I want is to create a common memory of this summer. To create a new kind of monument, we have to build it every day. The third phase starts tomorrow,” he adds. From then on, the monument will lodge itself “into the heart of the people here, and the heart of me.”

Randy Kennedy. “Bringing Art and Change to Bronx: Thomas Hirschhorn Picks Bronx Development as Art Site”, *The New York Times*, June 27, 2013.

http://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html?pagewanted=all&_r=1&

The New York Times

Galerie
Chantal Crousel

The temporary Gramsci Monument, under construction at the Forest Houses development in the South Bronx

Last year a tall man in a dark suit with thick black-frame glasses — something like a combination of Morrissey and Samuel Beckett — began showing up at housing projects all over New York City. He attended residents’ meetings and spoke rapturously in a heavy Germanic accent about an improbable dream: finding people to help him build a monument to the Italian Marxist philosopher Antonio Gramsci, who died in Rome in 1937.

“Believe it or not, people have come to us with stranger ideas before,” said Erik Farmer, the president of the residents’ association at Forest Houses project in the Morrisania section of the South Bronx.

Neither Mr. Farmer nor many of the people who attended these meetings had ever heard of the man, Thomas Hirschhorn, a 56-year-old Swiss artist with a huge international following. But Mr. Hirschhorn wasn’t interested in trading on his reputation.

“Some people think I am a priest or an eccentric rich man, and some people just think I’m a loser,” he said late last year in an interview, as he was making his visits. “But that is O.K. as long as they understand that I am serious.”

Randy Kennedy. “Bringing Art and Change to Bronx: Thomas Hirschhorn Picks Bronx Development as Art Site”, *The New York Times*, June 27, 2013.

http://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html?pagewanted=all&_r=1&

The New York Times

Galerie
Chantal Crousel

Thomas Hirschhorn, at the Forest Houses construction site

For the last two decades, few contemporary artists have been serious in quite the same way as Mr. Hirschhorn. His deeply political work — usually made with cheap materials assembled to look like totems of a postapocalyptic garbage cult — has long forced art lovers to face some very uncomfortable issues: oppression, poverty, abuse of power, the atrocities of war, and a culture of easy pleasure that makes it easy to ignore all those things.

On Monday, with the help of the Dia Art Foundation and Mr. Farmer, Mr. Hirschhorn will realize his vision of honoring Gramsci, unveiling a monument on the grounds of Forest Houses. It will exist in a parallel universe from the rest of the city’s big-money summer exhibitions, daring viewers to veer far off the beaten museum-and-gallery path and question their ideas about the value and purpose of art.

Handmade from plywood, plexiglass and miles of beige packing tape — one of Mr. Hirschhorn’s signature art supplies — the Gramsci Monument bears no resemblance whatsoever to the cenotaphs and glowering statues that dot the rest of New York. And it doesn’t look much like an artwork, either. It looks more, in fact, like an adult treehouse or a makeshift beach cabana or a chunk of set hijacked from the Kevin Costner film “Waterworld.”

Randy Kennedy. “Bringing Art and Change to Bronx: Thomas Hirschhorn Picks Bronx Development as Art Site”, *The New York Times*, June 27, 2013.

http://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html?pagewanted=all&_r=1&

The New York Times

Though it might serve to memorialize Mr. Hirschhorn’s tenacity as much, if not more, than the philosopher it is named for, the monument epitomizes the broadly humanistic worldview of Gramsci, who spent most of his adult life in prison under Mussolini and envisioned a working-class revolution that would begin as much in culture as in political power.

Throughout the summer, the monument will function as a kind of village festival, or inner-city intellectual Woodstock, with lectures, concerts, recitals and art programs on the stages and pavilions that Mr. Hirschhorn and a paid crew of workers chosen from the Forest Houses have built over the last several weeks.

The project is the first that Mr. Hirschhorn has built in the United States and will be the fourth and final such work in a series he began many years ago dedicated to his favorite philosophers, following a monument dedicated to Spinoza in Amsterdam in 1999, one to Gilles Deleuze in Avignon, France, in 2000 and a third to Georges Bataille in Kassel, Germany, in 2002. From the beginning, the monuments have been planned and constructed in housing projects occupied mostly by the poor and working class, with their agreement and help. Mr. Hirschhorn’s motivations in choosing the sites, however, are never straightforwardly benevolent.

“I tell them, ‘This is not to serve your community, per se, but it is to serve art, and my reasons for wanting to do these things are purely personal artistic reasons,’” Mr. Hirschhorn said. “My goal or my dream is not so much about changing the situation of the people who help me, but about showing the power of art to make people think about issues they otherwise wouldn’t have thought about.”

These days, as the commercial art world feels increasingly like a branch of high finance, Mr. Hirschhorn is the rare artist who seems to move in and out of it with a nondenominational fluidity. He is represented by the prestigious Gladstone Gallery, and his work regularly shows up at important international art fairs, where it sometimes functions as the obnoxious party guest. But he has long spoken about the importance of seeking a “nonexclusive audience” for art. Such an audience includes those who go to museums and galleries, he says, though they are only a small part of the potential public for art.

And so when he began flying to New York from his home in Paris last year to plan the Gramsci monument, he came carrying an obsessively annotated New York City Housing Authority map; he eventually visited 46 of the 334 projects on that map, trying to find residents who would embrace his idea.

“I decided — O.K., almost for political reasons — that I wasn’t going to do it in Manhattan,” he said. “It has to be outside the center.”

After narrowing down the possibilities to seven projects in the Bronx, he chose Forest Houses — a cluster of high-rise buildings completed in 1956, housing 3,376 people — largely because of the enthusiasm of Mr. Farmer, 43, who has lived there almost his entire life and functions as the nerve center for the development. In constant motion around its grounds in a motorized wheelchair (he lost

Galerie
Chantal Crousel

The New York Times

the use of his legs in a car accident when he was in college), Mr. Farmer seems to know everyone who lives in its buildings and to command, if not authority, at least respect.

He was one of the only people to ask Mr. Hirschhorn for Gramsci’s writings while considering the monument proposal. And when he and Clyde Thompson, the complex’s director of community affairs, embraced the idea, Mr. Hirschhorn said, he felt that he had found partners — in the cosmology of his art work, he calls them “key figures” — who would be able to help him see the monument through.

Mr. Farmer said he decided to make a persuasive case for Forest Houses not only because the monument would provide temporary construction and security jobs for residents, but because he hoped that it could mean more for the development.

Galerie
Chantal Crousel

“There’s nothing cultural here at all,” he said one afternoon in early June as he watched Mr. Hirschhorn and several residents hard at work on the monument’s plywood foundation. “It’s like we’re in a box here, in this neighborhood. We need to get out and find out some things about the world. This is kind of like the world coming to us for a little while.”

(At the project’s end, the monument will not be packed up and reconstituted as an artwork to sell or show elsewhere; the materials will be given to Forest Houses residents in a lottery.)

Over the last two months, I spent several days watching Mr. Hirschhorn as he plotted out the monument in consultation with Mr. Farmer, whose job, among others, was to hire residents as temporary employees of the Dia Art Foundation, which is financing the project. (Those helping to build and staff the monument are being paid $12 an hour; the state’s minimum wage is currently $7.25 an hour.)

It was not the first time I had visited the project. As a city reporter for The New York Times, I spent several days at Forest Houses in 1993 when it was roiled by violence in the aftermath of the city’s crack epidemic, and I accompanied a team of police officers on what was called a “vertical patrol” of several buildings. The officers, walking with their guns drawn, would ride the elevators to buildings’ roofs, then walk down the stairs, fanning out on every floor in a show of force.

Forest Houses is a different place today, with a dramatically lower crime rate, but violence is still a fact of life. One day as Mr. Hirschhorn and the workers took a break during the heat of the afternoon, a young man sprinted by, followed by others shouting that he had robbed a man in one of the project’s buildings. Two of the men chasing the accused thief caught him near a plywood walkway for the monument, tackled him and punched and kicked him for several minutes until his face was bloodied. He staggered away, to shouted threats.

Mr. Hirschhorn looked on in grim silence, and as soon as the incident was over he grabbed a sheet of plywood and immediately went back to work. Mr. Farmer, watching from his wheelchair, shrugged.

“I’m sorry you had to see that, but it’s self-policing, and that’s how that should work,” he said. “That

The New York Times

guy doesn’t live here. He’s not going to come back here and try to rob anybody anymore.”

Once the monument begins its programming on Monday, it will be open free to the public seven days a week through Sept. 15, with lectures from scholars like the philosophers Simon Critchley and Marcus Steinweg; a daily newspaper published by residents; a radio station; and food provided by residents chosen by Mr. Farmer.

Whether summer tourists and other art patrons will drive up or walk the few blocks from the Prospect Avenue subway stop (on the Nos. 2 and 5 lines) is very much an open question. “We all hope that many people find their way there,” said Philippe Vergne, the director of the Dia Art Foundation, which took on the project as its first public-art commission in more than 15 years. “Thomas proceeds from the belief that art really can change something, and not just a living room.”

Galerie
Chantal Crousel

At Forest Houses, Mr. Hirschhorn pursues that belief with a messianic fervor, his wiry, energetic frame seeming to be everywhere at once — working, sweating, recruiting, philosophizing. And you get the distinct feeling that visitors are less important to him than the participation and acceptance of Forest Houses residents, many of whom have progressed from suspicious bemusement to grudging recognition to near-wholesale emotional ownership of the project, even older residents who initially complained that it looked like a shanty rising in their yard.

“You work on something like this, and after a while it’s not like a job,” said Dannion Jordan, 42, who is helping build the monument. “You start thinking it’s your thing, too. I mean, I’m no artist, but I’m making a work of art here.”

As in any ambitious creative endeavor, tensions have sometimes flared. One day Mr. Hirschhorn pushed the workers to keep at it in a steady rain, and they balked. “And somebody said to Thomas, ‘You just care about your work; you don’t love us,’ ” said Yasmil Raymond, Dia’s curator, who will spend the summer at the monument, as will Mr. Hirschhorn, who is living in a nearby apartment with his wife and toddler son.

“Thomas said: ‘It’s true. I do care very much about my work, but I care about you, too. I am not the boss, and you are not my employees. I am the artist, and you are helping me,’ ” Ms. Raymond recalled. “Things kind of gelled after that.”

Mr. Farmer said a reason the tide turned was that Mr. Hirschhorn “works harder than anyone else out here.”

“For him this is a work of art,” he added. “For me, it’s a man-made community center. And if it changes something here, even slightly, well, you know, that’s going in the right direction.”

Mr. Vergne added, “People ask what will remain after the monument comes down in three months, and I think what will remain will be a certain way to think of the world — if only an urban legend of a Swiss artist who came from Paris to tell New Yorkers about a dead Italian philosopher, and people came to hear, and maybe they learned something that matters.”

Schum, Matthew. “Thomas Hirschhorn. The Spectre of Evaluation.” Flash Art, May-June 2011.

Galerie
Chantal Crousel

Abraham Cruzvillegas. “Thomas Hirschhorn”, *BOMB Magazine*, Issue 113, Autumn 2010.
http://bombsite.com/issues/113/articles/3621

BOMBSITE

Thomas Hirschhorn

Intensif-Station, 2010, K21, Düsseldorf. Photo by Romain Lopez, courtesy of Arndt Gallery, Berlin.

Galerie
Chantal Crousel

Dear Thomas,

I've just received your answers to my questions and your handwritten letter in an envelope at home. They surprised me in a good way. Thank you very much. When asked to write an introduction to the interview, I decided to answer you with an open letter instead. I think I allowed myself to understand more about your work through "making" questions. When I was asked to participate in a dialogue with you, I gladly accepted, seeing it as an opportunity to think aloud about your work. When we met some years ago, in 2003, I think, at Cantina Montejo in Mexico City, a block away from where I live, you invited me to visit you in your studio in Aubervilliers. I had imagined it as a place of labor, a place in which art making means the production of knowledge, of language, of emotions, not as a factory or a sweatshop for art, as it often happens these days worldwide. It turns out your studio was actually a former factory, which your activity totally transformed into a place full of creative energy When I visited you in France, on a snowy afternoon, in late 2005, Aubervilliers and its surroundings showed me a landscape and an environment that was very different from my idea of what being an artist in Paris was like. This densely populated industrial area on Paris's outskirts not only provides the city with labor, but also with culture: music, the sport of parkour, tecktonic dance, and verlan slang. From the entrance to your studio I saw the Stade de France, France's national stadium, Zinedine Zidane and Franck Ribéry's playground. You gave me and our dialogue several hours (and some tea); it is there that I learned, or perhaps understood, that I could be in a new situation, in a totally different environment and universe: Paris is alive.

Thank you, Thomas.

Un abrazo fuerte.

Abraham

Abraham Cruzvillegas. “Thomas Hirschhorn”, *BOMB Magazine*, Issue 113, Autumn 2010.
http://bombsite.com/issues/113/articles/3621

Abraham Cruzvillegas: Why live in Paris?

Thomas Hirschhorn: Because living in Paris is beautiful. It makes sense for me as an artist and it’s a challenge! I love ordinary, everyday life here and I love the people I’ve met who have become my friends. I stayed in Paris because of the Frenchwomen and Frenchmen that are living here. I like France with all its unresolved contradictions, in all its complexity. I really do love the motto: “Liberté, Egalité, Fraternité.” I take it as something to fight for, at every moment. To live in Paris was never romantic to me. Coming from Switzerland, a very small country, it’s been my effort to confront myself and find out my own measure. This is only possible in a large urban city. I am speaking about “Le Grand Paris” and it’s clear to me that thinking of Paris includes all of its suburbs. To me, the interest and the beauty of working in this country and in this city come from the work of my friend Manuel Joseph, a French poet, but also from many other poets, writers, and philosophers living and working here today. They create a real dynamic. To me this makes Paris a special, powerful, rich, and graceful city of creation. I love to confront the very condensed, critical way of thinking—a sometimes fucking hypercritical thinking—that only the French can produce. I love it; it’s excessive and not always justified, but is terrifically rebellious and crazily resistant. It’s an intellectual pleasure and an artistic challenge to be confronted with such theories. There is also a real Republican, egalitarian tradition which I love. Living in Paris is stimulating and demanding, but I understand the economic pressure as an invitation to face reality. The possibility of being in touch with the sharp thinking of a Frenchman such as Manuel Joseph, without compromise and without reconciliation, gives meaning and reason for me to work here more than in any other city.

AC: You worked and lived in Aubervilliers for a while. What does the banlieue mean for you?

TH: I am still working in Aubervilliers, where my studio is located. Paris is not Paris without its suburbs. Aubervilliers is a part of Paris. What I need, as an artist, is to live in a space of truth, and this space of truth exists in Paris. As in almost every large city, the space of truth is its suburbs, their so-called banlieues. In Aubervilliers, as in other Parisian suburbs, one can touch the truth and be in contact with it. It’s in the suburbs that there is vitality, deception, depression, energy, utopia, autonomy, craziness, creativity, destruction, ideas, young people, hope, fights to be fought, audaciousness, disagreements, problems, and dreams. It’s in the suburbs that today’s big issues are written on the building facades. It’s in the suburbs that today’s reality can be grasped, and it’s in the suburbs that the pulse of vitality hurts. It’s in the suburbs that there is necessity and urgency. It’s the suburbs that will save the city center from a most certain death! This incredible energy has to be directed somewhere and be fruitful somehow, find a destiny and a response. This is the problem of “small” Paris. The “small” Paris turns its back to all this energy coming from the suburbs. That’s why I am for “Le Grand Paris.”

Galerie
Chantal Crousel

Galerie
Chantal Crousel

Das Auge (The Eye), 2008, Wiener Secession, Vienna. Courtesy of Arndt Gallery, Berlin.

AC: How do you deal with humor in everyday life and in your work?

TH: I have a lot of humor. The problem is that others don't understand it—it's a pity! And it's the same thing with the humor in my work. People do not understand that there is humor in my work! More seriously, I think humor can be a path and an opening toward the other. But I do not "deal" with humor in my work, I just want to give it form as much as I can. What is certain is that I have a lot of fun doing my work, always and everywhere—in my studio and in public spaces too. To do my work is not glamorous, but it is a lot of fun. And to do my work is pleasure, it is full enjoyment.

AC: Is disaster—famine, flooding, earthquake, forced migration, genocide, holocaust—a source of energy, creation, love?

TH: Yes, because disaster is part of the world, our one and unique world! I agree with the world I am living in. It is only if I agree with it that I can have the power to change something. To agree does not mean to approve of everything or to support or to endure everything. To agree means to love—to love the world—beyond "respect," "empathy," "tolerance," "compassion," and "kitsch." Love is passion, desire, ecstasy, infinitude, and cruelty. As an artist, who is part of the world, I have to confront disaster, my own disaster first, but also all disasters. I have to love this world if I want to change its conditions, I have to love the fact that disaster and "the negative" are also part of it. The world is not the world without the negative. Even within the negative, I have love for art and for artists, love for philosophy and philosophers, love for poetry and poets. This love gives me the energy and the will to create despite all the negative and despite all the past, present, and future disasters. Love is stronger than disaster.

Abraham Cruzvillegas. "Thomas Hirschhorn", *BOMB Magazine*, Issue 113, Autumn 2010.
http://bombsite.com/issues/113/articles/3621

Poor-Racer, 2009, in One-Day Sculpture, Christchurch, New Zealand.

Galerie
Chantal Crousel

AC: What happens to the obscene when we are able to see it?

TH: I never use the word obscene or obscenity. I think we are living in a time where words like these are used to impose morality. I refuse this and I refuse the kind of "hypersensitivity" developed and encouraged these days—I am sensitive but no more than any other human being. The Western and Northern luxurious hypersensitivity is the attempt to avoid contact with reality and its hard core. Terms such as obscene are used swiftly in order to protect people from exposure to the truth. Truth needs to be paid for. For there to be truth you have to make a sacrifice. I mean truth—not fact, not opinion, and not information. We are living in a dictatorship of opinions, of facts, and of information. Opinions about what is "obscene," what is pornographic, and what should not be shown to children! As if everyone and everything should be neutralized by so-called morals or even ethics. There is no longer a single art exhibition without a warning about "obscenity" or "pornography!" But I, as an artist, want to see everything, know everything. I want to be emancipated and sovereign. I do not want to be neutralized. I do not want to be the one saying: "I can't see this! I don't want to see it!" I don't need to be told what to support or not. During the second Iraq war, the former American secretary of defense said: "Death has a tendency to encourage a depressing view of war." That's exactly the point: in order to discourage inhumanity, we need to see it! As an artist, I don't want to dream or escape reality. I don't want to flee the hard core of reality.

AC: Can you imagine a noncapitalist way or environment for sex? Not efficient, not productive, not amusing, not serious?

TH: Sex is apolitical. Sex exists—thank god!—beyond politics. I think the people in North Korea have sex also, don't they? Sex happens completely and forever beyond everything else. Sexiness is generosity, expenditure, non-economization, emancipation, infinitude, ecstasy, intensity, risk, self-authorization, pride, the absolute. Sex is not reality—sex is the real. And the real—because it is the real—stimulates, boosts, or even dopes and resists all environments and all contexts. And I refuse to fall—like a mouse—into the trap of "noncapitalist" sex!

Abraham Cruzvillegas. "Thomas Hirschhorn", *BOMB Magazine*, Issue 113, Autumn 2010.
http://bombsite.com/issues/113/articles/3621

Exhibiting Poetry Today: Manuel Joseph, 2010, Centre National de L'Edition et de L'Art Imprime, Chatou (France). Photo by Romain Lopez.

Galerie
Chantal Crousel

AC: Why collaborate?

TH: I do not collaborate and I do not use this term collaboration. I want to work with friends, I want to work in friendship. Working in friendship, as I do with the German philosopher Marcus Steinweg or with the French poet Manuel Joseph, means to work in unshared responsibility. Unshared Responsibility is a new term we created in order to avoid collaboration. Unshared Responsibility means I am completely responsible for the work of my friend, and it means that my friend takes complete responsibility for my work. Unshared Responsibility does not mean discussion, argumentation, negotiation, or finding a compromise. Unshared Responsibility means to be absolutely committed to the work of the other, to take it for what makes its strength: a sovereign affirmation. To work in Unshared Responsibility means to take the responsibility for something I am not responsible for; it means to be generous and it means to have absolute confidence. Unshared Responsibility does not mean to control but to share the love of art, of philosophy, and of poetry. Unshared Responsibility is something I only do with someone and the work of someone I absolutely agree with.

AC: Describe chaos.

TH: Chaos is form. I want to give form to chaos. Chaos means complexity, inclusion, incommensurability, clarity, precision, exaggeration. Chaos is a tool and a weapon to confront the world, which is chaotic, but not in an attempt to make it more calculated, more disciplined, more educated, more moral, more satisfying, more exclusive, more ordered, more functionable, more stabilized, more simplified, or more reduced. No, chaos is the form to confront the chaotic world. I must specify the chaos, touch it, struggle with it, to finally be lost in it myself. Chaos is another word for ethics. Chaos is resistance, courage, and hope. In art, the question of form is the most important and essential question. I have to struggle with my will, I must give form in the chaos.

AC: Sometimes while looking at your work, The Planets by Gustav Holst comes to my mind.

TH: I do not know Gustav Holst. Should I know about him?

Théâtre Précaire 2, 2010, Les Ateliers de Rennes-Biennale d'Art Contemporain, Rennes.

Galerie
Chantal Crousel

AC: It's not necessary. What are you listening to recently?

TH I am listening to fado. I have three fado CDs: Maria Teresa, Katia Guerreiro, and Amália Rodrigues. My favorite one is the CD of Amália Rodrigues, Uma Casa Portuguesa. It's beautiful music and I like to play just one song on the repeat track mode and listen to it for hours. "Barco Negro" is one of those songs—it's sad, beautifully sad.

AC: What's the meaning of labor in your work? Do you work with assistants?

TH: I love to work and I love to do my work. I always liked to work a lot, and because I like it, it's easy for me to work and work a lot. Because I, the artist, am the art maker, I have to and want to do the work, to give it form and to work it out. I want to be overgiving in my work, I want to work with excess, and I want to be generous while working, I want to self-exploit myself! I like the fact that my work involves a lot of labor. Even when something is big, its big size is made with labor, it's not blown up industrially. The fact that people can actually see the labor is a way to include them in my work, to make an opening. This opening and including is precisely what I mean by working, or put differently self-erection. To me the term of work and labor are positive terms, terms of self-invention, of self-authorization, and of being mobilized. I am for production and I am for affirmation. To me production is related to dignity and pride. Sometimes people tell me: "Do less! Work much less!" They are wrong, I don't fall into this trap of nonproduction, into the trap of deception and cynicism. They don't understand that to work—besides the big pleasure it gives me—is a necessity. It's the necessity to give form; to assert and to defend my form. It's necessary to insist by working a lot and by producing a lot. For those who want to do less—it's fine with me—let them do less, let them produce less. But don't tell me I should do less! I want to do what I love: to have fun and, to me, to have fun means to do my work! Yes, I do work with assistants.

AC: How do you choose materials to work with? Do you choose?

TH: I love the materials I am working with. To use the materials I work with is more than a choice—it's a decision. Doing art politically means loving the material one works with. To love does not mean to be in love in a kitschy way or to fall in love with one's material or lose oneself in it. Rather, to love one's material means to place it above everything else, to work with it in awareness, and to be insistent with it. I love the material because I decided in favor of it, therefore I don't want to replace it, substitute it, or change it. The decision about the material is an extremely important one in art. I decided on the materials I am working with because they are everyday materials. Everyone knows about them, everyone uses them—to do things other than art. These materials surround me, are easily available, unintimidating, and nonartsy. They are universal, economic, inclusive, and don't bear any plus-value. That is the political, and because I made that decision, I cannot yield to wishes and demands for "something else" or "something new."

AC: What are you reading these days?

TH: "L'éthique, essai sur la conscience du mal" by Alain Badiou, and the exhibition catalogue from MAK Vienna, "Blumen für Kim Il Sung."

AC: What are you working on now?

TH: I am working on Too Too—Much Much. This is my next big work to be exhibited in the Museum Dhondt Dhaenens in Deurle, Belgium. In this work I want to give form to the logic of being overwhelmed by a situation and in assuming the consequences. I will work following my guidelines: Energy: Yes! Quality: No! I have the ambition of creating a new form, to give form to a kind of universal and conflictual hyperconsumption, a form which is the result of confronting three different overconsumptions: 1) The overconsumption of natural disasters; the consequences of being overwhelmed and alone in facing a natural disaster. 2) The overconsumption of the feeling that everything is burning everywhere and everywhere around me; and, 3) The overconsumption of personal and communal human disasters in our lives and their consequences. The question with Too Too—Much Much is: Am I able to give a form which goes beyond usual facts and criticism of consumption? Can I create in my new work some kind of desperate fun that will cut precarious breakthroughs into the hard core of reality?

Abraham Cruzvillegas's work has been shown in over 20 countries since 1987. The Mexican artist's most recent multimedia project, Autoconstrucción—for which he charted the makeshift evolution of his family's house and neighborhood and found the origins of his sculptural practice—was shown at REDCAT in Los Angeles and Kurimanzutto in Mexico City. He is currently based in Berlin, where he is a DAAD artist-in-residence.

Galerie
Chantal Crousel