Thomas Hirschhorn

Im Rahmen der Ausstellung
On the occasion of the exhibition

Edition Galerie Susanna Kulli

Thomas Hirschhorn

Im Rahmen der Ausstellung

Künstlergespräch

Im Rahmen der Ausstellung von Thomas Hirschhorn
«Ur-Collage»
ein Künstlergespräch mit Sebastian Egenhofer
in der Galerie Susanna Kulli am 17. Januar 2009

Susanna Kulli: Ich begrüsse Sie zum Gespräch mit Thomas Hirschhorn und Sebastian Egenhofer. Das erste Künstlergespräch mit Thomas Hirschhorn fand 1996 anlässlich seiner Ausstellung der «Abtropfmaschine» und des «Ruheraums mit Tränen» in meinen damaligen Galerieräumen in St. Gallen statt. Leider ist diese Publikation in der Zwischenzeit vergriffen, Sie können den Text des Gespräches jedoch auf meiner Website nachlesen. Es freut mich darum umso mehr, dass Thomas Hirschhorn sich bereiterklärt hat, in seiner Ausstellung «Ur-Collage» ein Gespräch zu führen und dieses zusammen mit Sebastian Egenhofer. Sebastian Egenhofer hat die Laurenz-Professur für zeitgenössische Kunst an der Universität Basel inne und publizierte unter anderem diverse Texte über Thomas Hirschhorns Werk. Nachzulesen sind drei davon in der aufliegenden Gratis-Publikation «Ur-Collage». Vor kurzem ist zudem sein Band über «Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität» erschienen. Ich möchte Ihnen an dieser Stelle einen kurzen Rückblick über die Ausstellungen von Thomas Hirschhorn in meiner Galerie geben: 1993 belegten 46 Tücher den Ausstellungsboden der Galerie, die «Lay-outs». Darauf lag ein Display aus diversen Collagen und Materialien. In der Ausstellung 1996 waren die beiden Werke «Abtropfmaschine» und «Ruheraum mit Tränen» zu sehen. Die «Abtropfmaschine» war ein von Thomas Hirschhorn gefertigtes Gehäuse, eine Art Vitrine aus Holz und Plastik mit eigenem Neonlicht. Der Durchblick ins Innere des Gehäuses, welches mit einer milchigen Plastikfolie eingepackt war, war lediglich von einer Seite her möglich, durch ein Plexiglasfenster, das den Blick auf 256 ausgelegte

«Virus»-Arbeiten freigab. In den Galerieräumen hier sind die im letzten Sommer entstandenen «Ur-Collagen» in formal reduzierter, klassisch horizontaler Hängung zu sehen. Keine Bricolage, keine Rauminszenierung, keine Überinformation, keine Notwendigkeit, sich um die Arbeit herum durch den Raum durchzuwinden, wie man dies von den Ausstellungen Thomas Hirschhorns aus den vergangenen Jahren gewohnt ist. Ich möchte dabei als ein Beispiel an die «Wirtschaftslandschaft Davos» erinnern, die hier in Zürich, im Kunsthaus, 2001 zu sehen war.
«Im Rahmen der Ausstellung» nannten wir unsere Gesprächsreihe damals aus dem einfachen Grunde, weil damit das Thema des Gespräches, durch die ausgestellten Werke, vorgegeben ist; in diesem Fall: die «Ur-Collagen» von Thomas Hirschhorn. In diesem Sinne übergebe ich das Wort an Sebastian Egenhofer und an Thomas Hirschhorn.

Sebastian Egenhofer: Du bezeichnest diese Arbeiten als «Ur-Collagen», als eine Art von Ur-Zellen von Collagen. Ich möchte deshalb damit anfangen, über den Begriff der Collage und die Funktion der Collage in deinen Arbeiten zu sprechen. Ist "Collage" vielleicht so etwas wie ein Sammelterm, unter den sich fast alle deine Arbeiten subsumieren lassen könnten? Die Arbeiten hier sind nun sehr elementare Formen von Collagen. Dass es sich hier um Collagen handelt, liegt auf der Hand. Aber Susanna hat gerade schon von den grossen Installationen gesprochen, in denen du ja auch mit Material unterschiedlicher Herkunft arbeitest und es, wenn man so will, "zusammenklebst". Du sprichst selbst von dreidimensionalen Collagen oder Collagen, die sich in den dreidimensionalen Raum erstrecken. Gibt es also auch Arbeiten von dir, die du dezidiert *nicht* als Collagen bezeichnen würdest? Und wie ist das Verhältnis des Begriffs der Collage zu dem der Skulptur, den du für deine Arbeiten in Anspruch nimmst, zum Beispiel auch für deine «Lay-outs»? Wie ordnest du diese unterschiedlichen Begriffe?

Thomas Hirschhorn: Was alle meine Arbeiten bestimmt, ist der Begriff "Collage". Ich habe entschieden, dass es "Collage" ist. Ich habe es entschieden, weil es ist – was mich wirklich interessiert, ist, die Welt neu zusammenzukleben. Das heisst auch: aus bestehenden Elementen eine neue Welt zu schaffen. Darum ist der Begriff der "Collage" für mich wichtig und deshalb trifft zu, dass alle meine Arbeiten Collagen sind. Auch die, die im Raum sind. Ich gehe nie von einem Volumen aus, ich gehe von Elementen aus – die ich herstelle –, um damit ein Gesamtgefüge zu bilden. Deshalb ist der Begriff der "Collage" – als eine Technik – ein ganz grundsätzlicher Begriff. Ich denke auch an Arbeiten, die für mich wichtig sind, und das sind unter anderem Collagen, die die Dadaisten gemacht haben. Das sind Arbeiten, die mich berühren, betreffen, die mich implizieren. Der Begriff "Collage" hilft mir, wenn ich im Raum arbeite, auch wenn ich eine grosse Ausstellung mache in einem Raum mit mehreren hundert Quadratmetern, er hilft mir auch beim Arbei-

ten im öffentlichen Raum. Ich will immer von diesem zweidimensionalen Begriff "Collage" ausgehen, es ist der Begriff einer Dimension, die ich im Kopf habe und die mir ermöglicht, nie auf die bestehende Architektur und nie auf das bestehende Volumen einzugehen. Es geht darum, das Zweidimensionale in die dritte Dimension umzusetzen. Dazu ist der Begriff der "Collage" sehr wertvoll.

Sebastian Egenhofer: Du sagst oft, dass du versuchst, nie auf die Architektur einzugehen; du bringst auch bei dreidimensionalen Arbeiten deine eigene Klebefläche gewissermassen mit, eine Grundfläche, so wie du für die Collage eine Grundfläche hast, du ordnest dein Material darauf an. Wenn du in einem architektonischen Rahmen arbeitest, der diese Grundfläche bestimmt, inwiefern kannst du dann den Architekturbezug vermeiden?

Thomas Hirschhorn: Um eine Collage zu machen, brauche ich – mindestens – zwei bestehende Elemente, vielleicht auch mehrere verschiedene Elemente. Ich brauche zusätzlich ein Format, ein Papierformat, und darauf klebe ich oder bringe diese Elemente miteinander in Bezug. So gehe ich auch vor beim Arbeiten im Raum, ich habe einen grösseren oder einen kleineren Raum und stelle meine Elemente so darin auf, dass sie einen Bezug zueinander finden – nicht einen Bezug zum Raum, sondern einen Bezug zueinander. Dieser Bezug geht also nie vom Raum aus, sondern von den Elementen, die ich in diesem Raum zusammenfüge, das ist die Technik der Collage ohne Leim. Ich gehe immer nur von den – mir zur Verfügung stehenden oder den von mir produzierten – Elementen aus.

Sebastian Egenhofer: Ich möchte noch einmal auf die Wurzel des Worts zurückkommen, also auf den Klebstoff, den Leim (Französisch *colle*). Ist das faktische Kleben, die Fixierung wesentlich für deinen Begriff von Collage? Sind zum Beispiel die Altäre, die du gemacht hast, in denen die Elemente nicht fixiert sind – jemand hat einmal geschrieben, dass hier «Vandalismus als eine Rezeptionsmethode» sozusagen explizit angeboten wird, weil die Altäre ja sehr ungeschützt im Aussenraum stehen, und ihre Elemente fast so aussehen, als seien sie zum Mitnehmen da – ist eine solche Konstellation für dich trotzdem noch eine Collage?

Thomas Hirschhorn: Ja. Es geht nicht um das Wort "kleben"; es geht darum, dass etwas entschieden neu zusammengesetzt wird. Es braucht eine Entscheidung. Es kann auch etwas sein, das durch die verschiedensten Materialien zusammenhält, es geht nicht um den Leim. Die einzelnen Elemente können auch mit einer Schnur oder durch ein Elektrokabel zusammengehalten werden.
Warum ist ein «Altar» eine Collage? Bei dieser Frage denke ich nicht vorerst an einen meiner vier «Altäre», die ich gemacht habe, sondern ich denke an die spontan entstandenen Altäre für berühmte oder auch für unbekannte Personen. Diese

Altäre besetzen – plötzlich – einen Ort, einen sehr bestimmten Ort, und das interessiert mich, weil dieser Ort dadurch nicht irgendein Ort mehr ist, sondern ein neuer Ort wird, der Ort, wo ein Mensch zu Tode gekommen ist, oder ein Ort, der mit dem Tod eines Menschen in Verbindung steht. So erhält dieser Ort eine Bedeutung, die er normalerweise nicht hat. Er erhält eine neue Bedeutung. Niemand stirbt in der Mitte eines Parks oder direkt vor dem Gemeindehaus oder der Stadthalle, man verunglückt an einer beliebigen Strassenecke. Durch den dort aufgebauten – prekären – Altar wird dieser Ort besetzt. Dann kann es sein, dass Passanten Objekte ansammeln und in diese Situation einfügen. Das ganze Bild ist somit eine Collage, nicht der Altar alleine, sondern der Altar an dieser bestimmten Situation, an diesem bestimmten Ort, zu diesem Zeitpunkt und in dieser Zeitspanne. In diesen Momenten tritt die Architektur in den Hintergrund, sie wird zum "Support" – zum Träger einer Botschaft, die sie nicht bestimmt hat.

Sebastian Egenhofer: Dass die Elemente sich gerade bei den Spontanaltären auch wieder zerstreuen, dass die Form, die sich temporär gebildet hat, sich also auch wieder auflöst, ist in deinen Begriff der Collage also integrierbar?

Thomas Hirschhorn: Das Temporäre ist etwas, das mich bei den Spontanaltären interessiert, es hat aber nichts mit einer Collage zu tun. Es ist die Zeit, die Zeitspanne, in der der Altar aufgebaut stehen bleibt, und auch die Zeit nach dem Abbau des Altars, es ist diese relativ kurze Zeitspanne, die sich mit Dichte, mit Intensität und mit Energie füllt. Das ist das "Prekäre" oder das Kostbare – die Zeitspanne, in der der Altar "ausgestellt" ist. Der Altar wird wieder weggeräumt, und so ist dann ersichtlich vorbei, wofür dieser Platz besetzt wurde; aber was dann bleibt und wichtig wird, ist die Erinnerung – an den Altar, an den Menschen. Deshalb sage ich "prekär" – ich liebe diesen Begriff – und nicht "temporär". Denn die Erinnerung bleibt weiter bestehen an diesem Ort, denn dieser Ort ist nicht mehr der Ort, der er früher war. Der Ort hat eine neue Bestimmung erhalten, das ist das Grundsätzliche.

Sebastian Egenhofer: Du hast gesagt, dass eine «Ur-Collage» aus mindestens zwei Elementen besteht; es ist aber Grundfläche plus zwei Elemente, also eigentlich drei. Ich denke an frühe Arbeiten von dir, wo du nur ein Stück Holz und ein Stück Klebeband verwendet hast; das sind ja auch Collagen. Oder zum Beispiel die «Fifty-Fiftys», wo es zwei Elemente sind, aber manchmal zum Beispiel nur ein Stück Holz, das auf einer Seite mit schwarzem Klebeband umwickelt ist. Wären diese Arbeiten nicht noch elementarer als die «Ur-Collagen», wo du einen Karton und zwei Bilder hast?

Thomas Hirschhorn: Sie sind elementar, weil hier das eine Element auch gleichzeitig

das Format bestimmt, nämlich das eine Element, das die Grösse der «Ur-Collage» bestimmt; eine gedruckte Werbung, doppelseitig, ausgeschnitten aus einer Modezeitschrift.

Sebastian Egenhofer: Du hast zwei Elemente, die auf der Oberfläche sichtbar sind.

Thomas Hirschhorn: Mit den «Ur-Collagen» wollte ich Collagen machen, die einfacher nicht sein könnten, die man nicht simpler machen kann. Voraussetzung ist es, zwei Elemente – zwei Drucksachen – zu haben, und weiter, dass eines der Elemente der Träger ist, nicht der inhaltliche Träger, sondern nur der Support, der das Format bestimmt. Dieser Support ist bei einer «Ur-Collage» die gedruckte Werbung aus einer Modezeitschrift. Das andere Element – das Bild eines verletzten, zerstörten menschlichen Körpers – habe ich mit meinem Hausdrucker aus dem Internet ausgedruckt. Es ist somit auch eine Drucksache.

Sebastian Egenhofer: Das ist einer der Momente, wo die zwei kontrastiven Bilder übereinkommen in dem, was sie substantiell sind: Es sind Drucksachen. Es sind auch alles Fotos, oder? Es sind auch keine fotografischen Reproduktionen von gemalten Bildern dabei, oder? Es sind alles Fotografien? Und auf der Werbedoppelseite ist jeweils immer ein Bild, das an einer Seite überklebt ist mit dem zweiten Bild. Es sind nie zwei Fotos oder mehr in der Werbung enthalten. Die Werbung ist immer ein kontinuierliches, in sich geschlossenes, fotografisches Bild.

Thomas Hirschhorn: Was wichtig ist, ist, dass es immer eine Werbung ist. In einer Modezeitschrift gibt es auch den redaktionellen Teil der Modewerbung, da, wo zum Beispiel die nächste Modetendenz thematisch über mehrere Seiten gezeigt wird. Ich verwende aber nur Werbung. Es geht aber nicht um die Marke oder das Produkt, es geht darum, dass dieses Bild bereits benutzt ist, dass es schon verkauft ist und dass der Preis beim Anschauen gleich bezahlt wird. Die darauf befindliche Marke ist immer überklebt, einmal oben, einmal unten, links oder rechts. So bestimmt die zu überklebende Werbung, wo das andere Bild – das aus dem Internet ausgedruckte Bild – hinkommt.

Sebastian Egenhofer: Ich hatte eben noch die Frage, ob ein Stück blaues Klebeband auf einem Holzbrett nicht noch einfacher ist als die «Ur-Collagen».

Thomas Hirschhorn: Nein, das ist nur die gleiche Technik.

Sebastian Egenhofer: Wären das nicht dennoch auch «Ur-Collagen»?

Thomas Hirschhorn: Nein. Bei den Arbeiten, von denen du redest, die «Fifty-

Fifties» oder die «Moins» heissen, geht es darum, einem anderen Begriff eine Form zu geben, dem Begriff der Quantität. Deshalb die Titel «Fifty-Fifty» («Halbe-Halbe») oder «Moins» («Weniger»). Hier geht es darum, den Support demzufolge aufzuteilen. Ich habe demnach den Träger entweder zur Hälfte beklebt, bei den «Fifty-Fiftys», oder dann zu weniger als der Hälfte, bei den «Moins». So geht es bei den Arbeiten «Moins» darum, dass der beklebte Teil weniger Platz beansprucht als der andere, unbeklebte und deshalb grössere Teil. Diese Arbeiten sind – klar – auch Collagen, aber nicht im Sinne der «Ur-Collage».

Sebastian Egenhofer: Ich möchte auf einen weiteren Begriff zu sprechen kommen, den Begriff der Form. Du hast in den Collagen jedenfalls zwei Elemente. Damit ist in der Collage, und zwar schon per Definition, eine Heterogenität enthalten. Du musst zwei Elemente haben, und die Heterogenität kann gross sein und kann sozusagen zum Strukturprinzip der Arbeit werden, wie hier in vielfacher Weise, oder sie kann weniger dramatisch sein, wie wenn du zum Beispiel Klebeband und Karton verwendest. Aber du brauchst auf jeden Fall zwei Elemente: Diese zwei Elemente willst du zusammenführen, so dass sie eine neue *Form* bilden. Es kommt auch ein anderer Typ von Form in deiner Arbeit vor, wenn zum Beispiel aus Materialien wie Karton und Alufolie Löffel hergestellt werden oder Werkzeuge, sodass sich eine einheitliche, wiedererkennbare Form ergibt, in der das Material, das sie produziert, sozusagen untergeht. Das sind *Plastiken,* die als Elemente in einer grösseren Installation wieder verarbeitet werden. Aber du würdest nie eine Plastik machen als eine in sich geschlossene Arbeit, die für sich stehen würde, sondern du brauchst auf jeden Fall diese Heterogenität oder diesen Kontrast von mindestens zwei Elementen, die du zu einer neuen Form zusammensetzt.
Darum will ich nachfragen, was für eine Art von Formbegriff das ist. Mondrian spricht davon, dass seine rechtwinklig begrenzten Farbflächen, dass seine Bildkompositionen überhaupt den Begriff der Form zu negieren versuchen. Für Mondrian meint der Begriff der Form genau die umschlossene oder begrenzte Form, ein Konglomerat von Materie, in der Malerei also von Farbe, das eingeschlossen ist in eine plastische oder morpho-plastische Form, wie er sagt, in eine Kontur. Seine Farbflächen – je eine pro Grundfarbe – haben für ihn dagegen eher den Charakter von Reservoirs, von Zisternen, es sind kontrastive Potentiale, die in der Bildfläche durch die Linien miteinander verspannt sind und eine Energie produzieren. Das Bild als diese Maschine, die eine Energie produziert, ist die Form. Vor diesem Hintergrund wollte ich nachfragen, wie du den Formbegriff in Bezug zur Heterogenität der Elemente setzt, wie notwendig die Spannung, der Kontrast für deine Formidee ist.

Thomas Hirschhorn: Das Hauptproblem des Künstlers ist, Form zu geben. Die Formfrage ist die Hauptfrage, das Hauptproblem des Künstlers. Form behaupten, eine neue Form schaffen und diese Form verteidigen, das ist das Problem des

Künstlers, das ist mein Problem. Ein anderes Wort für Form ist "Welt". Meine Welt ist meine Form. Ich will als Künstler – durch Form – meine Welt schaffen, die Form drückt meine Welt aus, mein Weltbild. So wie ich die Welt sehe, so wie nur ich sie sehe, so wie nur ich den Mut habe sie zu sehen, so wie nur ich denke, dass die Welt ist. Ich muss und ich kann als Künstler meine Welt erschaffen. Das, was ich mit der «Ur-Collage» mache, ist der Versuch, meine Welt zu schaffen. Die Welt, die nur ich aushalten kann. Wenn dann jemand sagt: "Du siehst aber dumm aus damit", geht es darum, dieses "Dumm-Aussehen" auszuhalten und vor allem nicht der "Gescheite", der "Schlaue" oder der "Intelligente" sein zu wollen.

Sebastian Egenhofer: Aber wie funktioniert die Form in diesen Arbeiten? Es gibt sicherlich eine Art, wie das hier zusammengefügt ist. Du gehst aus von einer extremen Heterogenität. Du fügst zusammen, indem du zunächst einfach zusammenklebst, ins gleiche Format. Dann gibt es natürlich Arbeiten, wo die Form in einem trivialeren Sinn, auf einer eben formalen, fast ornamentalen oder dekorativen Ebene sich konstituiert, wo es zum Beispiel irgendwelche Flecken gibt, die einmal Blutflecken sind und einmal Leopardenfell und so weiter. Oder es gibt eine Harmonie, die über Farbbeziehungen hergestellt wird, oder Richtungsbeziehungen, die ein Verstärker auf der semantischen Ebene werden, Blickbeziehungen zum Beispiel. Die schöne Frau im Werbebild schaut schräg und tiefsinnig nach unten – und im andern Bild liegt da dann der Tote. Es gibt also Beziehungen zwischen den Bildern, die die Form der Collage herstellen; es gibt solche Beziehungen auf einer formalen, gleichsam inhaltsneutralen Ebene. Aber es gibt natürlich dennoch diese eklatanten Inhalte und ihren Kontrast, diese erschreckenden und schmerzhaft auch nur zu sehenden Inhalte auf der einen Seite und die ästhetische Oberflächenwelt der Modebilder auf der anderen Seite. Meine Frage ist einfach: Wie verhält sich die Form der Collage zu diesen inhaltlichen Kontrasten? Wird der Inhalt für dich neutralisiert durch die Form, oder wie gehst du damit um?

Thomas Hirschhorn: Die Form, von der du sprichst, ist das Ganze. Die Form ist immer das Ganze, das Hauptsächliche. Ich nehme nicht etwas heraus, um nur das oder jenes – einen Teil – zu sehen, sondern mich beschäftigt das Ganze, ich will das Ganze, alles. Ich weiss, dass viele Betrachter nur von einem Element, von einem Bild, von einer Perspektive der Collage reden, von den Bildern der zerstörten menschlichen Körper. Das ist aber nur ein Teil meiner Arbeit, und ich versuchte, die «Ur-Collage» so einfach wie nur möglich zu machen, so übersichtlich wie möglich, und trotzdem gibt es noch Betrachter, die selektiv hinschauen und nicht das Ganze sehen wollen oder können. Ich aber will, dass alles wichtig ist, gleich wichtig, dass die beiden Elemente zusammen gleich wichtig sind, denn das Ganze ist die Form.
Ich darf – um deine Frage zu beantworten – den Kontrast, von dem du sprichst,

nicht aufheben. Vielmehr muss ich, damit der Kontrast fruchtbar ist und damit er geladen bleibt, versuchen, eine Strömung herzustellen. Formale Entscheidungen helfen mir dabei – du hast es bemerkt –, die Farbverbindungen oder die Farbströmungen, die Textur, die Haltung der abgebildeten Personen und die allgemeine Dynamik der Bilder. Es sind diese formalen Setzungen, die es der Arbeit ermöglichen, die Spannung nicht als Kontrast zwischen den Einzelteilen zu verstehen, sondern als Kontrast an sich zu verstehen. Darum geht es: Kontrast an sich; und darum geht es in der Kunst – bei der Kunst, die sich als Kunst an sich versteht.

Sebastian Egenhofer: Also als Kontrast vom Bild her: Meinst du dann, von dem nicht harmonisierten Bild oder von dem Bild, das diese Form insgesamt ist, das die *eine* Collage ist.

Thomas Hirschhorn: Ja, eine Collage. Das Eine, das Ganze.

Sebastian Egenhofer: Indem der Kontrast nicht aufgehoben ist, nicht neutralisiert ist, sondern als Spannung bleibt.

Thomas Hirschhorn: Genau.

Sebastian Egenhofer: Für mich bleibt trotzdem noch die Frage: Wenn man von Form spricht, setzt man das ja normalerweise so etwas wie dem Gehalt entgegen. Oder man sagt: Es gibt eine Dialektik von Form und Gehalt oder eine Einheit von Form und Gehalt. Oder einen Kontrast von Form und Gehalt. Jedenfalls ist diese Entgegensetzung sozusagen klassisch. Jetzt haben wir hier Bilder von sehr unterschiedlicher Art, die mit einem primären Inhalt aufgeladen sind. Und dann gibt es eine Form, die deine Form ist, die Form der Collage, und diese Form produziert einen neuen Gehalt. Das ist vielleicht ein schlechtes Wort. Du würdest, glaube ich, "eine Wahrheit" sagen. Die neue Form produziert eine Aussage oder ein Statement. Was ist diese Aussage? Eine mögliche Lesart dieser Collagen, eine offensichtliche Lesart, die du im Voraus zurückweist in deinem Katalogtext, ist, dass das eine Bild das andere anklagt. Man kann das leicht so lesen. Man hat einmal Bilder, die aus der Fashionwelt kommen, aus der Welt des falschen Scheins, der makellosen Körper, aus einer Welt, die überhaupt nur existiert, um sichtbar zu werden zu Werbezwecken, um irgendwelche Gucci-Taschen zu verkaufen; und auf der anderen Seite sind die zerstörten Körper – und da sprichst du schon auch vom «harten Kern des Negativen». Dass man den Kontrast also von den Inhalten der Bilder und von der Herkunft der Bilder her lesen kann als eine Dialektik von falschem Schein und harter Realität, die du konfrontierst, und dass sozusagen auf der einen Seite die Wahrheit ist und auf der anderen die Lüge, das scheint naheliegend. Aber ich glaube dich so zu verstehen, dass du es so nicht meinst.

Thomas Hirschhorn: Mich interessiert die Wahrheit, die Kunst schaffen kann. Diese Wahrheit – die die Kunst schaffen kann – interessiert mich. Diese Wahrheit hat nichts mit Information zu tun. Mich interessiert die Frage nicht: Wird die Werbung von dieser oder jener Marke benutzt, wird diese oder jene Anzeige benutzt? Aber mich interessiert auch nicht: Zeigt die Drucksache den Körper eines Terroristen oder eines Regierungssoldaten? Oder zeigt das Bild ein Opfer oder einen Täter? Es geht nicht um Information. Es geht um die Wahrheit an sich der beiden Elemente zusammengefügt. Es geht um die neue Welt, die damit geschaffen wird, es geht um diese entstandene neue Wahrheit. Es geht nicht darum, Informationen zu suchen – es geht darum, die Wahrheit zu erfinden. Auf den Arbeiten «Ur-Collage» hat es Elemente, die genügend klar sind, um das verständlich zu machen. So sind auf einer «Ur-Collage» immer Menschen zu sehen. Es geht um den menschlichen Körper in einem bestimmten Zustand. Einen "perfekten" menschlichen Körper und einen zerstörten menschlichen Körper. Natürlich sind diese – sehr unterschiedlichen – Elemente wichtig, aber nicht wichtig in dem Sinne, dass ich damit eine "Message" herausarbeiten will, sondern sie sind wichtig, weil ich sie zusammenklebe, weil ich zusammenfüge, was nicht zusammengehört. Das ist so, wie ich es sehe, das ist meine Form. Deshalb habe ich von Spannung oder Strömung gesprochen. Denn die ist aktiv, freudig, offensiv, positiv. Ich bin immer wieder erstaunt, wenn Betrachter sagen, "ich kann das nicht sehen" und, schlimmer noch, "ich muss das nicht sehen" oder "ich will das nicht sehen". Das ist eine unheimliche Behauptung, das ist Ausschliessen des anderen, und es ist reiner Egoismus, dass jemand behauptet, er hätte die Möglichkeit nicht zu sehen. Die Welt, wie sie ist, nicht zu sehen. Das ist ein unglaublich luxuriöses Verhalten, eine Selbstabsonderung, ein Sich-Wegdrehen von der Welt, das ich nie verstehen werde.

Sebastian Egenhofer: Es ist aber auch kein Wunder, dass die Leute das sagen: "Ich kann das nicht ansehen". Es ist ja ein Faktum, dass die Werbebilder sozusagen eminent sichtbar sind. Sie sind nur zum Sichtbarsein da. Die Sichtbarkeit der zerstörten Körper ist dagegen in einer gewissen Weise in sich ein Protest gegen die Realität. Während in den Werbebildern die ganze Realität, die sie zeigen, überhaupt nur da ist, um sichtbar zu sein. Man ist ja im Normalfall mit dieser Art von Drucksache, die du hergestellt hast, mit der Realität der zerstörten Körper visuell nicht konfrontiert.

Thomas Hirschhorn: Man ist auch nicht – im Normalfall – mit Situationen, wie sie für Modewerbungen in Szene gesetzt werden, konfrontiert. Wenn ich eine Collage mache, muss ich mit bestehenden Elementen arbeiten. Das ist doch das Magische an einer Collage; mit bestehenden Elementen etwas Neues, eine neue Welt schaffen. Ich montiere nicht, sondern ich arbeite mit dem Vorhandenen, mit dem, was da ist. Das ist die Vorgabe, um eine Collage zu machen, auch heute; mit Vorhan-

denem die Welt neu erfinden. Ich gehe davon aus, mit dem zu arbeiten, was aus meiner Zeit ist, nicht um "zeitgenössisch zu sein" oder um "aktuell" zu sein, sondern um eindeutig in der Zeit zu arbeiten, in der ich lebe, hier und jetzt. Der Welt ins Antlitz schauen und alles sehen zu wollen, darum geht es. Deshalb lehne ich Hypersensibilität und Hyperbetroffenheit ab.

Sebastian Egenhofer: Ich verstehe, dass du das zurückweist. Ich sehe aber noch nicht klar, was für dich, ich sage mal, das Statement der Arbeit im positiven Sinn wäre. Was produziert diese zweipolige Batterie? Ein naheliegender Vergleich: Wir haben über die Collage von Martha Rosler geredet, späte sechziger, frühe siebziger Jahre, die sie in Bezug auf den zweiten Irakkrieg wiederholt hat. Die Serie heisst «Bringing the War Home: House Beautiful» (1967–72). Da sind Fotos aus dem Vietnamkrieg in solche Schöner-Wohnen-Ambientes hineingeklebt – nicht in so einer elementaren kontrastiven Form, wie bei dir, sondern zum Beispiel in die Fensterfläche. So, als schaue man zum Fenster raus und da ist der Vietnamkrieg direkt vor der Haustür. Das ist natürlich eine relativ simple, im Titel mitausgedrückte Struktur, die genau diesen Kontrast artikuliert: Hier ist die Welt des schönen Scheins und das ist die Realität, mit der müsst ihr euch konfrontieren. Eine solche Lektüre weist du für deine Arbeit zurück, diese Art von Aussage willst du nicht machen. Aber du willst eine Form geben, eine neue Welt konstruieren. Könntest du versuchen, das zu erläutern?

Thomas Hirschhorn: Diese Arbeiten von Martha Rosler sind sehr schön. Es gibt aber einen grundsätzlichen Unterschied, denn es handelt sich dabei nicht um Collagen, sondern um Montagen. «Bringing the War Home» sind Photomontagen. So sieht man ein Photo eines Interieurs, eines Wohnzimmers, und hinten im Fenster, perspektivisch, steht draussen ein Soldat vor dem Fenster. Gleichzeitig, im Vordergrund, auf dem Bett – als Bettbezug – wiederum in der entsprechenden Grössenordnung verkleinert ist ein Bild von einem toten Menschen. Also es geht darum, einen Raum herzustellen mittels der Technik der Montage, es geht wörtlich – wie der Titel sagt – darum, den Krieg heimzuholen. Das heisst, die Perspektive wird nicht aufgehoben, sondern sie wird ausgenutzt, gar verstärkt, und die Photos werden so montiert, dass die Elemente zueinander "passen". Die einzelnen Photos werden also vergrössert oder verkleinert, bevor sie in die Montage integriert werden. Der ausgeschnittene Soldat im Vordergrund ist somit wirklich grösser als die Dame im Hintergrund. Das heisst Montieren. Es geht nicht um eine Abgrenzung: Collage – Montage; es geht darum, sich Klarheit über die Technik zu verschaffen, und darum, was sie kann. «Bringing the War Home» – das kann Kunst, durch eine bestimmte Technik.
Wenn Kunst was Weiteres schafft, dann, autonom zu sein. Kunst schafft es, autonom zu sein und zu bleiben, davon bin ich überzeugt. Ich mache das mit dem

Mittel der Collage. Eine «Ur-Collage» ist autonom, sie ist unwiderruflich, sie lässt sich nicht "diskutieren" – wie jede Kunst. Für Kunst gibt es keine Argumente und über Kunst kann nicht argumentiert werden.

Sebastian Egenhofer: Eine Autonomie, die aber natürlich die Referenz auf die Welt, aus der die Bilder stammen, überhaupt nicht auflösen soll.

Thomas Hirschhorn: Ja. Ich habe gesagt, ich arbeite mit dem, was mich umgibt, und ich arbeite in der Zeit, in der ich lebe. Genau um aber Autonomie beanspruchen zu können, muss ich im "Hier" und "Jetzt" arbeiten, ohne mich der Information zu beugen. Ich bin nicht interessiert an journalistischen Fragen: Wer war das? Wo war das? Warum geschah das? Geprägt sein vom Heute, heisst nicht der Sklave des Heute zu sein, sondern vielmehr geht es darum, vom Heute absolut durchdrungen zu sein. So sehr durchdrungen vom Heute, um darüber hinaus zu denken und darüber hinaus zu arbeiten. Ich will Geschichte verstehen – indem ich über meine eigene Geschichte hinausgehe.

Sebastian Egenhofer: Ich habe Rosler eingebracht als Beispiel für eine klare politische Lesbarkeit von scheinbar ähnlich konstruierten Collagen. Der andere Vergleich, den ich in Bezug auf die Frage, wie die Arbeiten funktionieren, vorhin angedeutet habe, der Vergleich, über den ich auf die Struktur der Batterie oder eben der Maschine gekommen bin, die aus den kontrastiven Polen konstruiert ist, ist für mich Piet Mondrian.
Bei Mondrian ist das Bild eine Art Maschine – konstruiert aus den elementaren Polen der Sichtbarkeit, nämlich den Elementarfarben, den Grundfarben, die im Bild so verspannt sind, dass damit eine neue Welt konstruiert werden kann. Im Bild sind die Produktionsmittel für jedes mögliche Bild der Welt dargelegt. Deshalb gibt es da *im* Bild keine geschlossene, schon konstituierte Form. In gewisser Weise könnte man das als Analogie sehen: Du nimmst nicht die Grundfarben, aber du nimmst die Pole eines anderen "Spektrums". Es sind jeweils menschliche Körper auf den Bildern, aber dort im Zustand der totalen Perfektion, hier im Zustand der Zerstörung. Und du nimmst zwei Herkunftsorte von Bildern: die medial aufgeblasene und für die Massenreproduktion geschaffene Sichtbarkeit der Werbebilder und diese fast klandestinen Bilder aus dem Internet, die du selbst – und ich weiss nicht, wie mühsam das ist, wieviel Zeit du dafür aufbringst – suchst und dann zur Drucksache machst. Du arbeitest also mit dieser Polarität und versuchst nicht, diese Elemente zu neutralisieren oder aufzuheben, sondern sie so zu verspannen, dass der Strom fliesst. Mir ist aber trotzdem immer noch nicht klar, was dieser Strom in der Welt, in der diese gespaltene Form, die Collage, als Kunstwerk sich befindet, was der Strom also produziert. Autonomie? Das ist mir noch nicht klar als Antwort auf diese Frage. Was heisst hier Autonomie? Was produziert diese Arbeit?

Thomas Hirschhorn: Meine Arbeit produziert Autonomie und Resistenz. Nicht etwa die Resistenz des Betrachters. Sondern Resistenz an sich und Autonomie an sich – nicht gegenüber etwas oder gegen etwas, Autonomie als Zustand und Resistenz als eine Schwingung. Das ist, was Kunst produzieren kann; Resistenz, Resistenz als etwas Aktives, auch nicht die Resistenz von jemandem, der die Arbeit nicht gut findet – das wäre passiv, das wäre Reaktion. Sondern mit der "Resistenz Kunst" wird etwas Neues erzeugt. Und das ergibt dann Widerstand. Und nur etwas Autonomes kann in sich Resistenz entwickeln, darum gehören die beiden Begriffe zusammen.
Ich mache keine zielgerichtete Arbeit, ich will nicht, dass der Betrachter das oder das erlebt oder sich ausdenkt. Ich bin kein Designer und kein Architekt. Ich muss meine eigene Form ausdrücken, das ist meine Arbeit, ich muss das tun, ohne an mögliche Reaktionen zu denken. Wenn ich sage: Ich muss es so machen, ist es wirklich so! Ich muss das einfach machen, niemand macht es an meiner Stelle, ich muss es selber machen, das ist doch das Problem des Kunstmachens! Nicht ein "Künstler sein" ist das Problem – sondern das machen, was ich muss, und was nur ich machen kann. Bei der «Ur-Collage» – diese Bilder so zusammenkleben! Einfacher kann ich es nicht, dümmer kann ich es nicht, stärker kann ich es nicht, eindeutiger kann ich es nicht, schneller kann ich es nicht. Aber ich tue das, was ich selber schon gesehen habe, im eigenen Kopf. Und dann kann ich nicht noch sagen, was das genau produzieren soll. Ich muss meine Arbeit tun, sie machen, ich kann nicht meine Arbeit analysieren, während ich sie mache. Ich muss mich entscheiden, sie zu machen. Aber ich weiss, wenn ich meine Arbeit wirklich mache, produziert sie Resistenz und sie besitzt Autonomie.

Sebastian Egenhofer: Dennoch die Frage: Was ist deine Haltung zu diesem Material? Ein anderer Künstler, auf den du dich öfter beziehst, ist Andy Warhol. Bei Warhol ist eine extreme Kraft wirksam, die unterschiedlichste Gehalte, unterschiedlichste Bilder der Welt, in der die Werke existieren, neutralisiert. Vom elektrischen Stuhl zu den Schuhen von Imelda Marcos, von den «Flowers» zu den «Race Riots», «Suicides» und «Car Crashes», von den «Most Wanted» zu den «Most Famous Men». Es gibt Versuche, das ikonographisch zu lesen, so als gäbe es einen linken und einen rechten Warhol, und wenn Rassenunruhen das "image" sind, ist es links und kritisch, und wenn das Gesicht von Gianni Agnelli das "image" ist, ist es lasziv und liberal und so weiter. Das ist eine Lektüre, die ich naiv finde, die Warhols methodischer Kälte nicht entspricht. Warhol inszeniert sich und sein Werk als Spiegel, der von wechselnden Bildern, von wechselnden Formen im gewöhnlichen Sinn von geformten Inhalten durchflossen wird. Ihm geht es darum, diesen Spiegel flach, eben, klar, eben neutral zu halten. Es geht darum, dem Spiegel, nicht dem Bild, eine Form zu geben. Wie ist das für dich? Bemühst du dich um eine Neutralität gegenüber den Inhalten, die du in die Form der Collage aufnimmst, in anderer Weise?

Thomas Hirschhorn: Was man von Andy Warhol lernen kann, ist das Bejahende. Andy Warhol hat "Ja" gesagt, er hat seine Zeit bejaht und er hat sie in seiner Kunst genial umgesetzt. So ist die Welt, in der ich lebe, und so hat er sie gezeigt, industrialisiert, ent-inhaltlicht. Das ist das, was es ausmacht, dass seine Kunst so grosse Wirkung hat. Zumindest hat sie auf mich Wirkung. Nicht Wirkung wegen einem speziellen "Inhalt", dem «Electric Chair» oder den Unfallopfern, sondern Wirkung durch dieses absolut Bejahende. Und ich habe gelernt, dass man ohne dieses "Ja" nicht arbeiten kann als Künstler. Deshalb ist auch die ganze laufende Diskussion müssig wegen "kritischer" Kunst oder "engagierter" Kunst. Nur aus der Kritik heraus macht niemand Kunst. Und Engagement braucht es, um jede Kunst zu machen, es gibt keine Kunst ohne Engagement. Eine «Ur-Collage» zu machen ist ein Engagement, aber es ist auch ein Jubilieren dabei beim Arbeiten. Weil ich die Welt bejahe, die mich dazu bringt, diese Arbeit zu machen. Mit Freude arbeite ich, entfernt von modischem Zynismus und weit entfernt von sterilem Kritizismus. Sondern bejahend in der Welt, in der ich bin und arbeite. Das begreifen ganz viele Leute nicht, weil sie resigniert haben und weil sie verloren sind. Sie haben unter dem Diktat der Information resigniert, und sie sind verloren, weil sie meinen, somit nur noch reagieren zu können. Ich will hingegen insistieren, mit meinen Mitteln, mit meiner Arbeit, dass man aktiv, bejahend sein kann, ohne gleich neutralisiert zu werden. Mein Mittel – die Collage – ist für mich ein Versuch, der Diktatur der Information zu widerstehen einerseits und andererseits die Wahrheit der Kunst hochzuhalten. Es geht nicht darum, die Information, die man verbreiten will, ernst zu nehmen, nur weil es eine Information ist. Es geht darum, eine Information immer als blosse Information zu sehen, nicht als mehr, nicht als etwas, was darüber hinausgeht, und vor allem nicht als etwas, was die Wahrheit wäre. Die Konfusion, die zu Resignation und Verlorensein führt, ist die Konfusion zwischen Information und Wahrheit.

Sebastian Egenhofer: Was meinst du genau mit der Diktatur der Information? Ist die Form für dich dem Begriff der Information entgegengesetzt?

Thomas Hirschhorn: Die Diktatur der Information hat keinen Griff auf meine «Ur-Collagen», weil diese Arbeiten sich nicht neutralisieren lassen. Die Diktatur der Information glaubt nicht an das Bild, sie will nicht, dass wir das Bild anschauen, es betrachten, es lange betrachten, es so lange anschauen, bis wir keine zusätzliche Information brauchen, denn das Bild selber ist ja schon Information. Die Diktatur der Information will uns sagen, wie wir das Bild lesen und verstehen sollen. Ich aber glaube dem Bild, weil ich weiss, dass das Bild nicht lügt, ein Bild lügt nie. Auch ein gestelltes oder vorgetäuschtes oder retuschiertes Bild lügt nicht, es zeigt immer nur das, was es ist. Die Diktatur der Information will uns aber zusätzliche Informationen geben, obwohl ich die nicht brauche. Und dann beginne

ich an der Wahrheit des Bildes zu zweifeln, nicht an seiner Information. Denn was will die Diktatur der Information? Dass wir an der Wahrheit des Bildes zweifeln. Ich will Widerstand gegen die Diktatur der Information leisten mit meinen «Ur-Collagen». Ich will, dass man darauf schaut.

Sebastian Egenhofer: Die Information wäre für dich also wesentlich das Schriftliche oder das Verbale …

Thomas Hirschhorn: Nicht die Information an sich ist schriftlich oder verbal, denn Bilder zeigen auch etwas, lernen uns auch etwas, erklären uns auch etwas, aber die Diktatur, die Diktatur der Information drückt sich schriftlich und verbal aus.

Sebastian Egenhofer: … das das Bild anheftet an seinen Kontext.

Thomas Hirschhorn: Ja, das wird angestrebt. Aber ein Bild kann nicht so einfach umgepolt werden, einem Bild kann nichts angeheftet werden – wie du sagst –, denn es lügt nicht. Ich sehe dauernd Bilder, die sagen was ganz anderes, die sind Träger einer anderen Information, als was uns die Bildunterschriften erklären wollen.

Sebastian Egenhofer: Du versuchst nicht, Informationen zu formen.

Thomas Hirschhorn: Nein. Was ich will, ist klar zu unterscheiden: was Information ist und was Wahrheit ist. Ich halte mich dabei an das Bild, es sagt die Wahrheit.

Sebastian Egenhofer: Inwiefern lügt es nicht? Einfach insofern nicht, als es ja auch informiert, auch als Bild? Was ist da der Unterschied? Wenn ich da hinsehe – ich weiss zwar nicht wo, weil ich die Legende nicht habe –, aber da ist ein zerstörter Körper auf dem Bild und das Bild informiert mich darüber, dass dieser Körper da ist und dass er zerstört wurde. Es informiert, weil es selbst in-formiert wurde, weil es geprägt wurde von diesem Anblick, weil es nämlich eine Fotografie ist. Ist das Bild nicht auch Information?

Thomas Hirschhorn: Ich sage nicht, dass mir ein Bild nichts sagt; im Gegenteil – auf einem Bild hat es sehr viele Elemente, die mir etwas sagen. Aber das Bild will mir nicht aufzwingen, was wichtig ist. Das Bild sagt mir nicht, was wichtig ist für mich. Auf dem Bild ist alles wichtig und alles ist gleich wichtig. Das Bild gibt mir die Möglichkeit, selbst zu bestimmen, was wichtig ist für mich. Auf einem Bild gibt es keine Hierarchie zwischen Wichtigem und Unwichtigem. Auf jeden Fall schau ich so auf ein Bild. Ich nehme alles ernst darauf und alles ist für mich gleich wichtig. Ich nehme mir Zeit, alles zu sehen und allem Wichtigkeit zuzumessen. Niemand schreibt mir vor, was wichtig sein muss für mich, niemand kann auf einem

Bild Unwichtiges – an meiner Stelle – weglassen. Nehmen wir als Beispiel eines der Elemente einer «Ur-Collage», das Bild eines zerstörten menschlichen Körpers; auf so einem Bild hat es – und das berührt mich sehr – immer ganz viele Dinge zu sehen, die mich implizieren. Die Kleidung, die dieser Mensch getragen hat. Das ist ein Element, das nicht "informativ" ist, sondern das mich mit ihm – als Mensch – verbinden kann. Das geht über die Information hinaus: Wer? Was? Wo? Das hat mit Wahrheit zu tun, mit der Wahrheit, die nur ein Bild zeigen kann: Dieser Mensch – der hier abgebildet ein zerstörter menschlicher Körper ist – ist am Morgen aufgestanden, hat sich seine Kleider übergezogen, hat sich seine Schuhe geschnürt. Das ist etwas, was mich verbinden kann, was mich einschliessen kann – als Mensch –, dazu brauche ich keine Information.

Sebastian Egenhofer: Information ist für dich das, was ein Bild behauptet herausschneiden zu können, was einen Mensch auf eine Nummer reduziert oder auch einer politischen Fraktion zuordnet usw.

Thomas Hirschhorn: Information ist, was mir diktieren will, was wichtig sei.

Sebastian Egenhofer: Aber dass die Bilder nicht lügen, das liegt doch daran, dass es Fotos sind, das heisst, dass sie Abdrücke der Realität sind, gesättigt mit Details, die Teil der Realität sind.

Thomas Hirschhorn: Nein, das hat nichts mit Fotografie zu tun, denn ein Bild von Mondrian lügt auch nicht und auch nicht ein Bild von Caravaggio. Der einzige Unterschied zur Fotografie, den ich sehe, ist, dass ein gemaltes Bild auch heute noch eine gewisse Distanz einfordert. Bei einer Fotografie fällt diese Distanz weg, sofort wird automatisch Kommentar und Information dazu gegeben. Die Fotografie wird viel leichter entmündigt.

Sebastian Egenhofer: Und dass es nicht lügt, das liegt für dich daran, dass es sozusagen von Ecke zu Ecke gesättigt ist nicht mit Information, sondern mit dem, was es zeigt.

Thomas Hirschhorn: Ja. Das Bild zeigt etwas, es zeigt mir etwas, und niemand muss mir ein Bild erklären, niemand muss mir Kunst erklären, niemand muss mir Kunst vermitteln. Ich kann mich selber implizieren. Das schafft Kunst, das ist das Schöne, das Einmalige, das ist das Wunderbare!
Du hast vorhin die Frage gestellt: Was kann denn Kunst? Kunst kann implizieren, universell, ohne Information, ohne Kommentare, ohne Vorarbeit. Kunst kann die Konditionen zu einem direkten Dialog oder zu einer direkten Konfrontation – eins zu eins – schaffen.

Sebastian Egenhofer: Für mich bleibt noch die Frage offen: Was passiert mit dieser Form, die du produzierst, mit dieser Collage, was passiert, wenn sie als Kunst wiederum rezipiert wird, wenn sie als Kunst nicht nur im Einzelnen wahrgenommen wird, sondern rezipiert, das heisst ja auch kritisch und diskursiv rezipiert wird? Es gibt journalistische Reaktionen darauf. Es gibt einen ganzen Kontext, in dem diese Arbeiten dann erscheinen, der nicht nur hier die Galerie ist. Da besteht eine Gefahr zumindest bei diesen Arbeiten hier, weil sie für viele Leute natürlich schockierend sind. Du sagst zwar, du findest das keine akzeptable Reaktion, aber es findet ja trotzdem statt. Eine erste Reaktion ist der Schock über das eine der beiden Bilder – und die Gefahr ist natürlich, dass von der Rezeption eine bestimmte unscharfe Bedeutung produziert wird, ein sekundärer Sinn, der nicht in den Arbeiten gehalten oder gefasst bleibt, sondern der auf den Künstler zurückprojiziert wird, auf den Künstler als denjenigen, der diese Radikalität aushält, der diesen Schrecken und diese Spannung aushält, der diese "radikale Position" vertritt. Du musst dich ja oft wehren gegen die Einordnung als politischer Künstler, gegen die du dich in gewisser Weise abzugrenzen versuchst. Andererseits ist es aber klar, dass deine Arbeit, sagen wir mal, eine engagierte Arbeit ist. Du sagst: Du machst nicht politische Kunst, sondern du machst politisch Kunst, und verwendest diesen Begriff des Politischen adverbial. Aber die Gefahr, die ich sehe in diesen Arbeiten, ist, dass sie zurückwirken auf dich, dass sie Wasser auf deine Mühlen sind, dass die Bedeutung, die sie produzieren, auf dich zurückprojiziert wird als Person in der Kunstszene, in dieser dubiosen Öffentlichkeit der Kunstszene.

Thomas Hirschhorn: Der Künstler kann sich nicht drücken, weil er irgendwelche Gefahren – die du beschreibst – sieht. Ich kann nicht, weil ich denke, es könnte negativ für mich sein oder es könnte positiv für mich sein, meine Arbeit nicht machen. Das ist ausgeschlossen, denn es ist nie das Problem. Das Problem ist doch nur das Problem der Arbeit, die zu tun ist, und das ist ein riesiges Problem. Aber darauf muss ich mich doch – als Künstler – konzentrieren, sonst habe ich gar keine Chance, mich überhaupt mit dem Problem zu konfrontieren, geschweige denn zu Lösungen zu finden. Ich stelle mir die Fragen nach den Gefahren nicht. Ich denke, ich muss alles riskieren für meine Arbeit, und ich weiss: Ich muss dafür bezahlen! Ich muss – als Künstler – als erster dafür bezahlen. Ich mache meine Arbeit ja nicht nur für die – wie du sie benennst, beschreibst – "Öffentlichkeit der Kunstszene". Ich will für ein "nicht-exklusives Publikum" arbeiten, die Kunstszene ist natürlich davon nicht ausgeschlossen, aber ich arbeite nicht für sie, nicht nur für sie und nicht exklusiv für sie! Die Kunstszene ist ein Teil des "nicht-exklusiven Publikums". So wie ich ein Teil der Kunstszene bin, aber ich bin auch ein Teil der Welt. Und die, die in der Kunstszene sind, sind auch ein Teil der Welt. Und es geht darum, eine Arbeit zu machen, die vor der Welt besteht, in zehn, in zwanzig, in fünfzig, in hundert Jahren, da kann keine Kunstszene mehr helfen, da geht es dann darum:

Hält meine Arbeit in der Welt? Macht meine Arbeit Sinn auf der Welt?

Sebastian Egenhofer: Ob sie hält, das wäre für dich also auch die Frage. Wenn man sagt, das ist eine Maschine oder eine Batterie: Die muss laufen, die muss noch lange laufen.

Thomas Hirschhorn: Oder wird die mal entleert?

Sebastian Egenhofer: Wenn sie in einem halben Jahr leer ist, wär's eine Katastrophe, aber wenn sie in fünfzig Jahren leer ist, ist es vielleicht kein Drama.

Thomas Hirschhorn: Es gibt Kunstwerke, die vor fünfzig Jahren, vor hundert Jahren, vor fünfhundert Jahren gemacht wurden, die sind immer noch geladen, voller Energie. Das ist das Schöne – dass etwas dauert, die Zeit, die Aktualität überdauert, dass etwas Kraft und Aussage behält. Das kann Kunst. Für mich ist das Wort "halten", im Sinne von: "ein Kunstwerk muss halten", ein wichtiges Wort. Es geht nicht um Erfolg oder Misserfolg, Anerkennung oder keine Anerkennung, es geht darum, eine Arbeit zu machen, die "hält". Denn wenn etwas heute "hält", dann muss – und wird – es immer "halten".

Sebastian Egenhofer: Für mich heisst halten: dass es produktiv bleibt. Das, was man normalerweise als formale Kohärenz begreift, ist natürlich eine der Möglichkeiten, etwas zum Halten zu bringen. Das ist hier auch relevant. Aber die Materialien, mit denen du arbeitest, sind in gewisser Weise extrem datiert, weil sie aus dieser heutigen und hiesigen Welt sind. In zehn Jahren sieht die Mode schon ganz komisch und veraltet aus, der zerstörte Körper aber sicher weniger. Die Frage ist eben, ob dieses datierte Material sich übersetzen lässt in eine Form, die als Maschine oder als Batterie für einen langen Zeitraum wirksam bleibt.

Thomas Hirschhorn: Eine Andy-Warhol-Arbeit von der Serie der Autounfälle, um 1960, mit einem Fahrzeug der sechziger Jahre drauf, bleibt eine Arbeit, die "hält". Eine Arbeit, die darüber hinaus die Energie hat, mich zu implizieren, trotz dem veralteten Automodell, weil es doch gar nie um das Automodell ging. Das ist doch der Punkt, denn auch Andy Warhol ging es nicht um das Fahrzeugmodell, er benutzte den Zeitungsausschnitt eines Autounfalls seiner Zeit. Er musste diesen Zeitungsausschnitt benutzen, weil er sich entschieden hat, mit Zeitungsphotos zu arbeiten. Das ist es doch: eine Arbeit machen in seiner Zeit, die über seine Zeit hinausgeht, eine Arbeit, die a-historisch ist.

Thomas Hirschhorn, geboren 1957 in Bern, lebt und arbeitet in Paris.

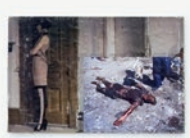
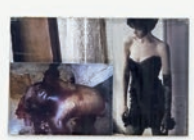
Die Ausstellung «Ur-Collage» von Thomas Hirschhorn dauerte vom 5. Dezember 2008 bis 19. Januar 2009.
Einzelausstellungen von Thomas Hirschhorn fanden in der Galerie Susanna Kulli 1993 («Lay-outs») und 1996 («Ruheraum mit Tränen», «Abtropfmaschine») statt.
In der Galerie Susanna Kulli waren Arbeiten von Thomas Hirschhorn auch in folgender Gruppenausstellung zu sehen: «selected works by: John M. Armleder, Sylvie Fleury, Gaylen Gerber, Thomas Hirschhorn, Olivier Mosset, Gerwald Rockenschaub, Adrian Schiess» (1999).
In der Edition Galerie Susanna Kulli erschien 1996 «Im Rahmen der Ausstellung von Thomas Hirschhorn. Ein Künstlergespräch mit Dorothea Strauss und Max Wechsler» (vergriffen). Anlässlich der Ausstellung «Ur-Collage» erschien zudem 2008 die Gratis-Publikation «Ur-Collage».

Dr. Sebastian Egenhofer ist Kunsthistoriker und Laurenz-Professor für zeitgenössische Kunst an der Universität Basel. Publikationen u.a.: «Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne», München: Fink, 2008

© 2012 Galerie Susanna Kulli
Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Gerrit Jackson
Fotografien: © Galerie Susanna Kulli, Niklaus Spoeri, Zürich
Gesamtherstellung: Druckerei Odermatt AG, 6383 Dallenwil

Galerie Susanna Kulli, Dienerstr. 21, CH-8004 Zürich
Telefon: 043 / 243 33 34, Fax: 043 / 243 33 35
E-Mail: info@susannakulli.ch
www.susannakulli.ch

GRATIS
zum
mitnehmen

Thomas Hirschhorn

On the occasion of the exhibition

A conversation with the artist

On the occasion of the exhibition: Thomas Hirschhorn's «Ur-Collage» a conversation between the artist and Sebastian Egenhofer held on January 17, 2009 at Galerie Susanna Kulli

Susanna Kulli: I am pleased to welcome all of you to this conversation between Thomas Hirschhorn and Sebastian Egenhofer. The first conversation with Thomas Hirschhorn in our artist's conversation series took place in 1996, on the occasion of his exhibition of the «Abtropfmaschine» and the «Ruheraum mit Tränen», then in my gallery space in St. Gallen. Unfortunately, this publication has been sold out, but you can find a transcript of the conversation on my website.

I am especially pleased, then, that Thomas Hirschhorn has agreed to come here for a conversation about the exhibition of his «Ur-Collages.» His interlocutor is Sebastian Egenhofer, the Laurenz Professor for Contemporary Art at the University of Basel, who has widely published, including a number of essays about Thomas Hirschhorn's work. You can read three of them in the booklet «Ur-Collage» we have here – feel free to take a copy. Also, his book about «Abstraction – Capitalism – Subjectivity» has recently come out.

I would like to use this opportunity to offer you a brief review of Thomas Hirschhorn's exhibitions at my gallery. In 1993, 46 pieces of fabric, the «Lay-outs», covered the floor of the gallery space. Placed on them was a display comprising a variety of collages and materials. The 1996 exhibition consisted of the two works «Abtropfmaschine» and «Ruheraum mit Tränen.» The «Abtropfmaschine» was an enclosure created by Thomas Hirschhorn, a sort of display case made of wood and plastic, illuminated by its own neon lights. The viewer could see into the inte-

rior of the enclosure, which was wrapped in a milky plastic tarp, only from one side, through a plexiglass window, which offered views of 256 «Virus» works laid out inside.
Here in our new gallery spaces, you can see the «Ur-Collages,» works created last summer, hung in a formally reduced and classical horizontal arrangement. No bricolage, no mise-en-scène of a space, no abundance of information, no need to squeeze your way through the room past the work, something we have become used to in Thomas Hirschhorn's shows in recent years – as an example, I would like to recall the «Wirtschaftslandschaft Davos», a work that was on view in 2001 here in Zurich, at the Kunsthaus.
Back in the day, we called our conversation series «On the occasion of the exhibition» simply because this title defines the subject of the conversation – the works on view; in the present case: Thomas Hirschhorn's «Ur-Collages.» So in this sense, I give the floor to Sebastian Egenhofer and Thomas Hirschhorn.

Sebastian Egenhofer: You describe these works as «Ur-Collages,» as a sort of primal cells of collages. So I would like to begin by talking to you about the concept of the collage and the function of collage in your works. Is "collage" perhaps something like an umbrella term under which we might be able to subsume almost all of your work? Now, the works here are very elemental collages. It is obvious that these are collages. But Susanna just now already mentioned the large installations, where you also work with materials from the most diverse sources, "sticking them together," as it were. You yourself speak of three-dimensional collages, or collages that extend into three-dimensional space. So are there also works you would decidedly *not* describe as collages? And how does the concept of collage relate to that of sculpture, which you claim applies to your works, for instance also to the «Layouts»? In which order do you place these concepts?

Thomas Hirschhorn: What defines all of my work is the concept of «collage.» I have decided that it is "collage." I have made this decision because that is – what truly interests me is pasting the world together in new ways. Which is also to say: to create a new world out of existing elements. That is why the concept of "collage" is important to me, and that is why it is the case that all my works are collages. Including those that are in space. I never begin with a volume, I begin with elements – elements I produce – in order to build a complete arrangement out of them. That is why the concept of "collage" – as a technique – is an entirely fundamental concept. I also think of works that are important to me, and that would include collages the Dadaists made. These are works that touch me, that concern me, that imply me. The concept of "collage» helps me when I work in space, even when I make a large show in a space measuring thousands of square feet; it also helps me when I work in the public space. I always want to begin with this two-

dimensional concept of "collage," it is the concept of a dimension that is on my mind and that enables me to completely avoid working with the existing architecture and the existing volume. The point is to transpose the two-dimensional into the third dimension. The concept of "collage" is very valuable in this context.

Sebastian Egenhofer: You often say that you always try to avoid working with the architecture; even in the three-dimensional works, you bring your own surface to paste things on, a base area, as it were – just as in collage you have a base area – on which you arrange your materials. When you work in an architectural framework that defines this base area, to what extent can you avoid relating to the architecture?

Thomas Hirschhorn: In order to make a collage, I need – at least – two existing elements, and perhaps also more different elements. In addition, I need a format, which is to say, a paper format, and onto this base I paste the elements or place them in relation to one another. I proceed in the same way when I work in space, I have a bigger or a smaller room, and I place my elements in it such that they find a relation to one another – not a relation to the space, but a relation to one another. So this interrelation never originates from the room, but always from the elements I assemble in this room; that is the technique of collage without glue. I always begin from nothing but the elements – elements that I have available or that I have produced.

Sebastian Egenhofer: I would like to come back to the root of the word, which is to say to the adhesive, the glue (French *colle*). Is the real act of gluing, of fixing something essential to your concept of collage? For example, the altars you made, in which the elements are not fixed – someone once wrote that these works explicitly, as it were, offer «vandalism as a method of reception,» because the altars stand outdoors, very unprotected, and their elements almost look as though they were there for the taking – would you nonetheless describe a constellation of this sort as a collage?

Thomas Hirschhorn: Yes. The word "glue" is not what matters; what matters is that something is assembled in a decisively new arrangement. There needs to be a decision. It could also be something that holds the most diverse materials together, the glue doesn't matter. The individual elements may also be held together with string or by an electric cable.
Why is an «Altar» a collage? The question doesn't first and foremost bring the four «Altars» I made to mind; instead, I am thinking of the spontaneously created altars for famous, or also for unknown, people. These altars occupy – suddenly occupy – a site, a very specific site, and that is interesting to me, because that means that

this site is no longer just any place; it becomes a new place, the site where a human being died, or a site that is connected to the death of a human being. This lends this site meaning, a meaning it doesn't ordinarily have. It acquires new meaning. No one dies in the middle of a park or directly in front of the town hall or the civic center; people get killed in accidents on random street corners. The – precarious – altars erected at such sites occupy the place. What can happen then is that passersby collect objects and insert them into these situations. The picture in its entirety, then, is a collage, not the altar by itself but the altar in this specific situation, at this specific site, at this point in time and for this period of time. At such moments, architecture moves to the background, it becomes a *support* – the bearer of a message that it didn't define.

Sebastian Egenhofer: So the fact that later on the elements redisperse, especially in the case of the spontaneous altars, that is to say, that the form that temporarily emerged subsequently dissolves – that is something you can integrate with your conception of collage?

Thomas Hirschhorn: The temporariness is something in which I am interested in the case of the spontaneous altars, but it has nothing to do with collage. It is the time, the period of time during which the altar, once constructed, stands, and then also the time after the altar's deconstruction – it is this relatively short period of time that is replete with density, with intensity and energy. That is what is "precarious"or precious – the period of time during which the altar is "on display." Then the altar is removed, and so that for which this site was occupied has manifestly passed; but what then remains and becomes important is the memory – of the altar, of the human being. That is why I call it "precarious" – a term I love – and not "temporary." For the memory continues to exist at the site, for the site is no longer the place it used to be. The site has acquired a new designation; that is what is fundamental.

Sebastian Egenhofer: You said that an «Ur-Collage» consists of at least two elements; but it is the base area plus two elements or, properly speaking, three elements. I am thinking of early works for which you used only a piece of wood and a piece of tape; they are collages, too. Or the «Fifty-Fifties,» for example, where there are two elements, but sometimes e.g. only a piece of wood wrapped on one side with black tape. Wouldn't these works be even more elemental than the «Ur-Collages,» where you have one piece of cardboard and two pictures?

Thomas Hirschhorn: They are elemental, because it is here one of the elements that at once also defines the format, which is to say, the one element that defines the size of the «Ur-Collage»; a printed piece of advertising, a full spread, clipped from a fashion magazine.

Sebastian Egenhofer: You have two elements that are visible on the surface.

Thomas Hirschhorn: With the «Ur-Collages,» I wanted to make collages that could not be any more basic, that you couldn't make any simpler. The premise is that you have two elements – two pieces of printed matter – and furthermore that one of these elements is the basis, not in terms of representational content, but merely the support that defines the format. In an «Ur-Collage,» this support is a printed advertisement from a fashion magazine. The other element – the image of a violated, ravaged human body – I printed from the Internet using my home printer. So it is also a piece of printed matter.

Sebastian Egenhofer: That is one of the aspects in which the two contrasting images converge in what they substantially are: they are pieces of printed matter. And they are all photographs, right? And there are no photographic reproductions of painted pictures among them, are there? These are all photographs? And each of the full-spread advertisements consists of a single image onto which, on one page, the second image is pasted. There are never two or more photographs contained in the ad. The ad is always a single, continuous, self-enclosed photographic image.

Thomas Hirschhorn: What is important is that it is always an ad. In a fashion magazine, there is also the editorial section of fashion advertising, which is where, for instance, upcoming trends in fashion are the focus of multi-page illustrations. But I use only advertisements. Yet the brand or the product is not the point; what matters is that this image has already been used, that it has already been sold, and that the price is being paid right when you look at it. The brand that is on it is always concealed by the image pasted over it, now near the top, now near the bottom, now left or right. In this way the advertisement to be pasted over determines where the other image – the image printed from the Internet – ends up.

Sebastian Egenhofer: I just raised the question whether a piece of blue tape on a wooden board isn't even simpler than the «Ur-Collages.»

Thomas Hirschhorn: No, that is merely the same technique.

Sebastian Egenhofer: But wouldn't these also be «Ur-Collages»?

Thomas Hirschhorn: No. The works you are talking about, which are called «Fifty-Fifties» and «Moins,» are about giving form to a different concept, that of quantity. Hence the titles «Fifty-Fifty» and «Moins». The point was to subdivide the support accordingly. So I pasted a second element over half of the support, in the «Fifty-Fifties,» or less than half, in the «Moins.» So the point in the «Moins» is that

the part pasted over occupies less space than the other part, which remains uncovered and so is larger. These works are – of course – also collages, but not in the sense of the «Ur-Collage.»

Sebastian Egenhofer: I would like to address another concept, that of form. In your collages, you have in any case two elements. So the collage, by its very definition, contains heterogeneity. You have to have two elements, and the heterogeneity can be great and can become, as it were, the structural principle of the work – thus in many of the works here – or it can be less dramatic, thus when you use, for instance, tape and cardboard. But in any case you need two elements: these two elements are what you want to bring together so that they compose a new *form.* Now there is another type of form that also appears in your oeuvre, for example when you use materials such as cardboard and aluminum foil to make spoons or tools, so that what results is a unified and recognizable form in which the material that goes into its production in a way ceases to exist as such. These are *sculptures,* which you in turn use as elements in a larger installation. But you would never make a sculpture as a self-enclosed work that would stand for itself; one way or another, you always need this heterogeneity or this contrast between at least two elements you combine to create a new form.
So I want to ask you what sort of concept of form that is. Mondrian talks about how his color-fields, delimited by lines at right angles, how his pictorial compositions in general attempt to negate the concept of form. For Mondrian, the concept of form describes precisely the enclosed or delimited form, a conglomerate of matter – that is to say, in painting, color – enclosed within a plastic or morpho-plastic form, as he puts it, within a contour. By contrast, his color-fields – one each per primary color – are to his mind reservoirs of sorts, cisterns, they are contrastive potentials that are tensely held together within the pictorial field by the lines and produce a kind of energy. The painting as this machine that produces a kind of energy: that is the form. Against this backdrop I wanted to ask you how you relate the concept of form to the heterogeneity of the elements, how essential tension and contrast are to your idea of form.

Thomas Hirschhorn: The central problem of the artist is how to impose form. The question of form is the central question, the central problem the artist faces. To assert form, to create a new form and to defend this form, that is the artist's problem, that is my problem. Another word for form is "world." My world is my form. As an artist, I want to create – through form – my world, the form expresses my world, my worldview or image of the world. The way I see the world, the way only I see it, the way only I have the courage to see it, the way only I think the world is. As an artist, I have to and I can create my world. What I am doing with the «Ur-Collage» is the attempt to create my world. The world that only I can stand. And

then if someone says: "That makes you look silly," the challenge is to stand this "looking silly," and most importantly, not to try to be the "bright" one, or the "smart" one, or the "intelligent" one.

Sebastian Egenhofer: But how does form function in these works? There is certainly a way these things are assembled here. You begin with an extreme heterogeneity. Primarily, you assemble simply by pasting together, into the same format. Then, of course, there are works where the form is constituted in a more trivial sense, that is to say, on a formal level, almost one of ornament or decoration; where there are spots of some kind, for instance, that are in one case blood stains and in the other the spots of a leopard's fur, etc. Or there is a harmony established by interrelations of color, or directional interrelations that come to operate as amplifiers on the semantic level, like lines of sight, for instance. The beautiful woman in the advertising image casts a pensive gaze at an oblique downward angle – and that is where, in the other image, the dead man lies. So there are interrelations between the images that establish the form of the collage; there are such interrelations on a formal and, as it were, content-neutral level. But then of course there are nonetheless these glaring contents and the contrast between them, these contents that are shocking and painful even to look at on the one hand, and the world of aesthetic surfaces represented in fashion imagery on the other hand. My question is simply this: how does the form of collage relate to these contrasts on the level of content? Does the form to your mind neutralize the content, or how do you deal with this issue?

Thomas Hirschhorn: The form you are talking about is the whole. The form is always the whole, the central issue. I don't isolate something in order to see only this or that – a part – ; I am engaged with the whole, I want the whole, everything. I know that many viewers talk only about one element, one image, one perspective of the collage, about the images of the ravaged human body. But that is only a part of my work, and I tried to make the «Ur-Collage» as simple as at all possible, to lay it out as clearly as possible, and still there are viewers who look selectively and don't want to or can't see the whole. But I want everything to be important, equally important, I want the two elements together to be equally important, because the whole is the form.
To answer your question: I must not suspend the contrast you mention. Rather, in order for this contrast to be fruitful and to remain charged, I must try to create a flux. Formal decisions help me in this respect – as you have noted – interconnections or fluxes of color, the texture, the postures of the persons depicted and the general dynamism of the images. These formal determinations enable the work to conceive the tension not as a contrast between the individual parts but as a contrast as such. That's what this is about: contrast as such; and that is what art is about – an art that conceives itself as art as such.

Sebastian Egenhofer: That is to say, as a contrast originating from the image: you mean, from the unharmonized image, or from the image that is this form as a whole, that is the *one* collage.

Thomas Hirschhorn: Yes, one collage. The one, the whole.

Sebastian Egenhofer: Because the contrast is not suspended, not neutralized, but remains as tension.

Thomas Hirschhorn: Exactly.

Sebastian Egenhofer: To my mind, this nonetheless leaves the question: When people speak of form, they usually conceive it in opposition to something like content. Or they say: there is a dialectic between form and content or a union of form and content. Or a contrast between form and content. In any case, this opposition is, as it were, classical. Now here we have images of very different kinds that are charged with a primary content. And then there is a form, which is your form, the form of collage, and this form produces a new content. That is perhaps a bad choice of word. I think you would say: "a truth." The new form produces an assertion or a statement. What is this assertion? One possible reading of these collages, an obvious reading you reject right away in your catalogue essay, is that one image incriminates the other. It is easy to read it that way. There are, on the one hand, images that come from the world of fashion, from the world of false appearances, of flawless bodies, from a world that exists for the single purpose of appearing in order to advertise something, to sell Gucci bags or what have you; and on the other hand, there are the ravaged bodies – and in this context even you speak of the «hard kernel of the negative.» So that the contrast can be read, coming from the content of the images and the origin of the images, as a dialectic between false appearance and hard reality you confront with one another, and that there is, as it were, the truth on one side and the lie on the other side: that seems self-evident. But I think I understand what you are saying to mean that that is not how you intend it.

Thomas Hirschhorn: I am interested in the truth that art can create. This truth – the truth that art can create – is what I am interested in. This truth has nothing to do with information. I am not interested in the question: Is the advertisement used by this or that brand, does the brand use this or that advertisement? But I am also not interested in whether the piece of printed matter shows the body of a terrorist or that of a government soldier. Or does the image depict a victim or a perpetrator? This is not about information. It is about the truth as such of the two elements in combination. It is about the new world created in this way, it is about this new

truth that comes into being. It is not about seeking out information – it is about inventing the truth. In the «Ur-Collages» there are elements that are explicit enough to make that perspicuous. For instance, an «Ur-Collage» always shows human beings. They are about the human body in a certain state. About a "perfect" human body and a ravaged human body. Of course these – very different – elements are important, but not important in the sense that I use them in order to bring out a "message"; they are important because I paste them together, because I put together something that does not belong together. That is the way I see it, that is my form. That is why I spoke of tension or flux. Because that is something active, joyful, aggressive, positive. I am astonished time and again when viewers say, "I can't see that," or even worse, "I don't have to see that" or "I don't want to see that." That is an incredible thing to say, that is an exclusion of the other, and it is pure egotism when someone claims that he has the option of not seeing. Of not seeing the world as it is. That is an incredibly luxurious thing to do, a self-segregation, a turning away from the world that I will never understand.

Sebastian Egenhofer: But then it is also little wonder that people say: "I can't look at that." It is a fact, after all, that the advertising images are, as it were, eminently visible. They exist only in order to be visible. The visibility of these ravaged bodies, by contrast, is in a certain way in itself a protest against reality. Whereas in the advertising images the entire reality they show exists for the sole purpose of being visible. We are not generally confronted with the sort of printed matter you have produced, with the reality of these ravaged bodies.

Thomas Hirschhorn: We are also – generally – not confronted with the sort of situation that is staged for fashion advertisements. When I make a collage, I have to work with existing elements. That, after all, is what is magical about a collage; creating something new, a new world, with existing elements. What I do is not montage; I work with what is in existence, what is there. That is the premise on which collage is based, even today; reinventing the world with what is already there. I begin by working with what is of my own time, not in order to "be contemporary" or to "be topical," but in order to work unambiguously in the time in which I live, here and now. Looking the world in the face and wanting to see everything: that is what this is about. That is why I reject exaggerated sensitivities and exaggerated consternation.

Sebastian Egenhofer: I understand that you would reject that. But what I don't see clearly yet is what you describe as, let me put it this way, the statement of the work in a positive sense. What does this bipolar battery produce? An obvious point of comparison: we talked about Martha Rosler's collages, late sixties, early seventies, which she made again with reference to the second Iraq War. The series is called

«Bringing the War Home: House Beautiful» (1967–72). She pasted photos from the Vietnam War into these scenes from Home Beautiful – in a form that was not as elementally contrastive as in your works, but for example into the windowpanes. As though you were looking out the window, and there is the Vietnam War, right outside your door. That is, of course, a relatively simple structure, one also expressed in the title, which articulates precisely this contrast: here is the world of beautiful appearances, and this is reality, and you need to confront it. You reject this sort of reading for your own work, you don't want to make that sort of statement. But you want to impose a form, to construct a new world. Could you try to say a little more about that?

Thomas Hirschhorn: These works by Martha Rosler are very beautiful. But there is a fundamental difference, because these are not collages but montages. «Bringing the War Home» are photomontages. For example, you see the photograph of an interior, a living room, and in the background, in the window, perspectivally correct, there stands a soldier outside the window. At the same time, in the foreground, on the bed – as a bedspread – and again reduced in size to match the scale is the image of a dead human being. So the point is to create a room by means of the technique of montage, the point is literally – as the title puts it – to bring the war home. Which is to say, the work does not cancel the perspective but in fact uses it, even reinforces it, and the photos are montaged in such a way that the elements are a mutual "fit." That is, the individual photographs are magnified or reduced in size before being integrated into the montage. So the clipped soldier in the foreground is really bigger than the lady in the background. That is what montage means. My point here is not to draw a line between collage and montage; it is that we ought to be clear about the technique and about what it can do. «Bringing the War Home» – that is something art can do, by employing a specific technique.
If there is something else art can do, it is to be autonomous. Art succeeds in being and remaining autonomous, that is something I am convinced of. I do that by means of collage. An «Ur-Collage» is autonomous, it is irrevocable, it cannot be "discussed" – any more than any other art. There are no arguments for art, and there is no arguing over art.

Sebastian Egenhofer: An autonomy, but of course one that is in no way meant to dissolve the reference to the world from which these images are taken.

Thomas Hirschhorn: Right. I have said that I work with what surrounds me, and I work in the time in which I live. Yet precisely in order to be able to claim autonomy do I have to work in the "here" and "now," without submitting to information. I am not interested in journalistic questions: Who was that? Where was that? Why

did that happen? To be shaped by the present does not mean to be the slave of the present; rather, the challenge is to be entirely permeated by the present. To be so permeated by the present in order to think beyond it and to work beyond it. I want to understand history – by going beyond my own history.

Sebastian Egenhofer: I brought Rosler up as an example of a form of clear political legibility in collages that seem to be constructed in a similar fashion. The other comparison I suggested earlier with respect to the question of how these works function is the one that came to me via the structure of the battery or, precisely, of the machine constructed from contrasting poles: to my mind, that is the comparison to Piet Mondrian.
In Mondrian, the image is a sort of machine – constructed from the elemental poles of visibility, which is to say, the elemental colors, the primary colors, which are held in mutual tension in the picture such that they can serve to construct a new world. The picture lays out the means of production for any possible image of the world. That is why there is, *within* the picture, no closed, already constituted form. In a certain way, we might see that as an analogy: you don't take the primary colors, but you do take the poles of another "spectrum." There are in both sorts of images human bodies, but there in a state of total perfection, here in a ravaged state. And you take images from two sources: the visibility, magnified by media and created for mass reproduction, of the advertising images, and these almost clandestine images from the Internet, which you collect – I don't know how much effort that requires, how much time you spend on it – and then turn into printed matter. So you work with this polar opposition, not attempting to neutralize or suspend these elements, but trying instead to place them in mutual tension such that a current flows between them. Still, I am not yet entirely clear what this current produces in the world in which this split form, the collage, exists as a work of art. Autonomy? That still doesn't seem to me a clear answer to the question. What does autonomy mean here? What does this work produce?

Thomas Hirschhorn: My work produces autonomy and resistance. Not, mind you, the beholder's resistance. But resistance as such and autonomy as such – not toward or against something; autonomy as a state, and resistance as a vibrancy. That is what art can produce; resistance, resistance as something active, nor even the resistance of someone who doesn't like the work – that would be passive, that would be reaction. Rather: with the "resistance that art is," something new is created. And that engenders opposition. And only something that is autonomous can develop an internal resistance, that is why the two concepts belong together.
I don't make work that aims at a purpose, I don't want the beholder to experience or conceive this or that. I am not a designer, nor an architect. I have to express my own form, that is my work, I have to do that without thinking of possible reac-

tions. When I say: I have to do it this way, then that is how it really is! I simply have to do it, no one does it in my stead, I have to do it myself, and that is the problem of making art right there! Not "being an artist" is the problem – the problem is making what I have to, and what only I can make. In the «Ur-Collage» – pasting these images together in this way! I cannot do it any more simply, any more simplemindedly, any more strongly, any more unambiguously, any more quickly. But I do what I myself have already seen, in my own head. And then I cannot also say what exactly it is supposed to produce. I have to do my work, make my work, I cannot analyze my work while making it. I have to decide to make it. But I know: when I really make my work, then it produces resistance and possesses autonomy.

Sebastian Egenhofer: Nonetheless the question: What is your attitude toward these materials? Another artist to whom you frequently refer is Andy Warhol. There is an extreme force at work in Warhol, one that neutralizes the most different contents, the most different images of the world within which the works exist. From the «Electric Chair» to Imelda Marcos's shoes, from the «Flowers» to the «Race Riots», «Suicides», and «Car Crashes», from the «Most Wanted» to the «Most Famous Men.» Attempts have been made to read this iconographically, as though there were a leftist and a rightist Warhol, and when the image is one of race riots, that is leftist and critical, and when the image is Gianni Agnelli's face, that is lascivious and liberal, etcetera. That is a reading that I think is naïve, that is inadequate to Warhol's methodical coldness. Warhol stages himself and his work as a mirror through which changing images – changing forms, in the conventional sense of formed contents – flow. His aim is to keep this mirror flat, even, clear, in one word: neutral. The aim is to impose form on the mirror, not on the image. How do you see this issue? Do you strive for neutrality toward the contents you adopt into the form of the collage, if in a different way?

Thomas Hirschhorn: What we can learn from Andy Warhol is the affirmative aspect. Andy Warhol said "yes," he affirmed his time, and he rendered it ingeniously in his art. This is what the world is like in which I live, and this is how he showed it, industrialized, emptied of content. That is what lets his art have such a great impact. At least it has an impact on me. Not an impact because of a particular "content," the «Electric Chair» or the accident victims, but an impact because of this absolute affirmation. And I have learnt that you cannot work as an artist without this "yes." That is also why this entire ongoing debate over "critical" or "committed" art is pointless. No one makes art purely out of critique. And commitment is required to make any art, there is no art without commitment. Making an «Ur-Collage» is a commitment, but there is also a sort of jubilation involved in the work. Because I affirm the world that makes me make this art. I work with joy, far away from fashionable cynicism and very far away from sterile criticism. I am af-

firmative in the world in which I exist and work. That is something many people don't understand because they have resigned and because they are lost. They have resigned under the dictate of information, and they are lost because they believe that all that leaves for them to do is react. By contrast, I want to insist, using my means, using my work, that we can be active, affirmative without being neutralized right away. My means – collage – is to my mind an attempt to resist the dictatorship of information, and on the other hand to uphold the truth of art. The aim cannot be to take the information you want to disseminate seriously just because it is information. The point is to always see information as mere information, not as more than that, not as something that goes beyond that, and most importantly not as something that would be the truth. The confusion that leads to resignation and the sense of being lost is the confusion between information and truth.

Sebastian Egenhofer: What precisely do you mean by "dictatorship of information"? Do you see form as opposed to the concept of information?

Thomas Hirschhorn: The dictatorship of information has no grip on my «Ur-Collages» because these works won't be neutralized. The dictatorship of information does not believe in the image, it does not want us to look at the image, to consider it, to consider it for a long time, to look at it until we need no additional information, because the image itself is, after all, already information. The dictatorship of information wants to tell us how we should read and understand the image. But I believe the image because I know that the image doesn't lie, an image never lies. Even a posed or feigned or retouched image does not lie, it always shows only what it is. The dictatorship of information, however, wants to give us additional information, even though I don't need that. And then I begin to doubt the truth of the image, not its information. For what does the dictatorship of information want? That we doubt the truth of the image. I want to offer resistance to the dictatorship of information with my «Ur-Collages.» I want people to look at them.

Sebastian Egenhofer: So information, to your mind, would be essentially the written or verbal something …

Thomas Hirschhorn: Information as such is not written or verbal, because the images also show us something, also teach us something, also explain something to us, but the dictatorship, the dictatorship of information finds expression in writing and words.

Sebastian Egenhofer: … that attaches the image to its context.

Thomas Hirschhorn: Yes, that is the aim. But an image cannot be inverted just like

that, nothing can be attached to an image – as you put it – because it doesn't lie. I see images all the time that say something entirely different, that are carriers of a different information, from what the captions want to explain to us.

Sebastian Egenhofer: You don't attempt to form information.

Thomas Hirschhorn: No. What I want is to distinguish clearly: what is information and what is truth. And to do so I keep to the image, it tells the truth.

Sebastian Egenhofer: How does it not lie? Simply because it after all also informs, even as an image? What is the difference between the two? If I look at this – now I don't know where, because I don't have the caption – but there is a ravaged body in the image and the image informs me that this body is there and that it has been ravaged. It informs because it was itself in-formed, because it was shaped by this sight, which is because it is a photograph. Isn't the image also information?

Thomas Hirschhorn: I am not saying that an image doesn't tell me anything; to the contrary – there are in an image a great number of elements that tell me something. But the image doesn't want to impose on me what is important. The image doesn't tell me what is important to me. In the image, everything is important and everything is equally important. The image gives me the opportunity to define for myself what is important to me. There is in the image no hierarchy between what is important and what is unimportant. At least that is how I look at an image. I take everything in it seriously, and everything is equally important to me. I take the time to see everything and to give importance to everything. No one enjoins on me what has to be important to me; in an image no one can – in my stead – omit what is unimportant. Let's take, for example, one of the elements of an «Ur-Collage,» the image of a ravaged human body; in such an image – and this touches me deeply – there are always a great number of things to see that imply me. The clothes this human being wore. That is an element that is not "informative," but instead can connect me to this person – as a human being. That goes beyond the information: Who? What? Where? That has to do with truth, with the truth only an image can show: This human being – who, as depicted here, is a ravaged human body – got up in the morning, put on his clothes, tied his shoelaces. That is something that can connect me, that can involve me – as a human being – and I need no information for that.

Sebastian Egenhofer: Information, to your mind, is what maintains an image can be cut out, what reduces a human being to a number, or assigns him to a political faction, etc.

Thomas Hirschhorn: Information is what wants to dictate to me what is supposedly important.

Sebastian Egenhofer: But that the images don't lie, isn't that due to the fact that they are photos, which is to say, that they are impressions of reality, saturated with detail that is part of reality?

Thomas Hirschhorn: No, that has nothing to do with photography, because a picture by Mondrian doesn't lie either, nor does a picture by Caravaggio. The only difference from photography I see is that a painted image even today exacts a certain distance. With a photograph, this distance immediately collapses; commentary and information are immediately and automatically supplied. Photographs are much more easily taken into custody.

Sebastian Egenhofer: And that it doesn't lie is to your mind due to the fact that it is, as it were, saturated from corner to corner not with information but with what it shows.

Thomas Hirschhorn: Yes. The image shows something, it shows something to me, and no one has to explain an image to me, no one has to explain art to me, no one has to help me understand art. I can imply myself. That is what art manages to do, that is the beautiful, the unique, the wonderful thing about it!
You asked the question earlier: But what is it that art can do? Art can imply, universally, without information, without commentary, without preliminaries. Art can create the conditions for a direct dialogue or for a direct confrontation – one on one.

Sebastian Egenhofer: One question remains open to my mind: What happens with this form you produce, with this collage, what happens when it is in turn received as art, when, as art, it is not only observed in the individual instance but received, which also means, critically and discursively received? There are journalistic reactions to it. There is a whole context in which these works then appear, which is not merely the gallery here. There is a danger, at least with these works here, because they are of course shocking to many people. You say that you don't consider that an acceptable reaction, but then it nonetheless happens. One initial reaction is that of being shocked by one of the two images – and the danger is of course that the reception produces a certain blurred significance, a secondary meaning that does not keep within or is not contained within the works but instead projected back onto the artist, as the one who can stand this radicalness, who can stand this horror and this tension, who maintains this "radical position." After all, you often have to defend yourself against being described as a political artist, a

classification from which you seek to distance yourself in a certain way. But on the other hand, it is clear that your work has, let's say, its commitments. You say: you don't make political art, you make art politically, and use this concept of the political adverbially. But the danger I see in these works is that they have a retroactive effect on you, that they are grist for your mills, that the meaning they produce is projected back onto you as a person in the art scene, in this dubious public sphere of the art scene.

Thomas Hirschhorn: The artist cannot shirk his responsibility because he sees some sort of danger, like the one you describe. I cannot not make my work because I think it could have negative or positive consequences for me. That is impossible, because that is never the problem. The problem, really, is exclusively the problem of the work that needs to be done, and that is a gigantic problem. But that is what I – as an artist – have to focus on, or else I stand no chance of even confronting the problem at all – let alone of finding solutions. I don't ask myself the question of these dangers. I think I have to risk everything for my work, and I know: I have to pay for it! I – as an artist – am the first to pay for it. After all, I don't make my work only for – as you call, as you describe it – the "public sphere of the art scene." I want to work for a "non-exclusive audience," from which the art scene is of course not excluded, but I don't work for it, not only for it and not exclusively for it! The art scene is a part of the «non-exclusive audience.» Just as I am a part of the art scene, but I am also a part of the world. And those who are in the art scene are just as much a part of the world. And the aim is to make a work that will stand its ground before the world, in ten, in twenty, in fifty, in a hundred years, and then no art scene can help it anymore, then the question is: Does my work hold up in the world? Does my work make sense in the world?

Sebastian Egenhofer: So whether it holds up, that would be the question to your mind as well. If we say, it is a machine or a battery: it has to run, it has to keep running for a long time.

Thomas Hirschhorn: Or is it going to run empty at some point?

Sebastian Egenhofer: If it runs empty in half a year, that would be a catastrophe, but if it is empty in fifty years, that is perhaps no drama.

Thomas Hirschhorn: There are works of art that were made fifty, a hundred, five hundred years ago and that are still charged, full of energy. That is the beautiful thing – that something lasts, that it outlasts its time, its topicality, that something retains its force and expressive power. That is something art can do. To me, the term "to hold up," in the sense of: "a work of art has to hold up," is an important

term. This is not about success or failure, about recognition or no recognition, it is about making a work that "holds up." Because if something "holds up" today, then it must – and will – always "hold up."

Sebastian Egenhofer: To my mind, holding up means: that it remains productive. What is usually conceived as formal coherence is, of course, one possible way to make something hold up, and that is also relevant for our context. But the materials you work with are in a certain way extremely dated, because they come from today's world, this world here. In ten years, the fashion is already going to look pretty funny and obsolete, the ravaged body, by contrast, surely less so. The question is precisely whether this dated material can be translated into a form that, as a machine or a battery, remains effective for a long period of time.

Thomas Hirschhorn: A work by Andy Warhol from the car accidents series, around 1960, showing a car from the sixties, remains a work that "holds up." A work that, moreover, has the energy to imply me, despite the obsolete model, because the model was never the point. That is what this is about, because Andy Warhol, too, was never interested in the model, he used a newspaper clipping about a car accident in his own time. He had to use this newspaper clipping because he decided to work with newspaper photographs. That is the point: to make a work in your time that goes beyond your time, a work that is a-historic.

Thomas Hirschhorn, born in Berne in 1957, lives and works in Paris.

Thomas Hirschhorn's exhibition «Ur-Collage» was on view from December 5, 2008 to January 19, 2009.
Solo shows of Thomas Hirschhorn's work took place at Galerie Susanna Kulli in 1993 («Lay-outs») and in 1996 («Ruheraum mit Tränen», «Abtropfmaschine»).
In addition, works by Thomas Hirschhorn were on view at Galerie Susanna Kulli as part of the group exhibition «selected works by: John M. Armleder, Sylvie Fleury, Gaylen Gerber, Thomas Hirschhorn, Olivier Mosset, Gerwald Rockenschaub, Adrian Schiess» (1999).
Edition Galerie Susanna Kulli also published «Im Rahmen der Ausstellung von Thomas Hirschhorn. Ein Künstlergespräch mit Dorothea Strauss and Max Wechsler [«On the occasion of the exhibition by Thomas Hirschhorn. An artist's conversation with Dorothea Strauss and Max Wechsler»] (sold out). Further on, on the occasion of the exhibition «Ur-Collage» the free-of-charge-catalogue «Ur-Collage» was published 2008.

Dr. Sebastian Egenhofer is an art historian and Laurenz Professor for Contemporary Art at the University of Basel. His publications include «Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne,» Munich: Fink, 2008. An excerpt from this book has been published in English translation in «Transitory Objects,» exh. cat. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

© 2012 Galerie Susanna Kulli
All rights reserved

Translation: Gerrit Jackson
Photographs: © Galerie Susanna Kulli, Niklaus Spoerri, Zürich
Printed and bound by Druckerei Odermatt AG, CH-6383 Dallenwil

Galerie Susanna Kulli, Dienerstr. 21, CH-8004 Zürich
Telephone: 043 / 243 33 34, Fax: 043 / 243 33 35
E-Mail: info@susannakulli.ch
www.susannakulli.ch

Artist's conversations

Marianne Müller with **Patrick Frey**
Thom Merrick with **Corinne Schatz** and **Florian Vetsch**
Thomas Hirschhorn with **Dorothea Strauss** and **Max Wechsler**
Gerwald Rockenschaub with **Yvonne Volkart**
Adrian Schiess with **Christian Kravagna**
Peter Z. Herzog with **Stefan Banz**
Adrian Schiess with **Marcel Baumgartner**
Olivier Mosset with **Rein Wolfs**
John M Armleder with **Bice Curiger**
Thomas Hirschhorn with **Sebastian Egenhofer**