

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: 122 (2020)

Artikel: Kunst kommt von Kunstvermittlung? = L'art vient-il de la médiation artistique? = L'arte viene dalla mediazione artistica?
Autor: Fromherz, Karin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1036901>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kunst kommt von Kunstvermittlung? L'art vient-il de la médiation artistique?



Kunstnutzerin setzt sich ins Bild in
Mr. Brainwashes Pop-up Ausstellung
Life is Beautiful, 2015, New York.
Foto: Karin Fromherz

Karin Fromherz

D

Wovon handelt *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*?

Will ich mich Jeff Walls riesigem Diapositiv im Leuchtkasten *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*¹ annähern, kaufe ich mir nicht ein Zugticket nach London, um mir das Werk in der Tate anzusehen. Ich vertiefe mich stattdessen in Fachliteratur, die mir massenhaft zur Verfügung steht. Ich erschliesse mir diese Fotografie lesend, aber *ungesehen* – und dieses Vorgehen ist nicht etwa eigensinnig, sondern Usus. Wollen wir uns ein Bild von einem Bild machen, studieren wir selten das Bild an sich – schon gar nicht das Original –, wir konsultieren an seiner Stelle vermittelnde Texte. Dies nicht nur deshalb, weil der Zugriff auf digitales Informationsmaterial so viel einfacher ist als auf das Kunstwerk selbst. Vielmehr haben wir uns darauf eingestellt, über die Kunst zu lesen, anstatt ihr zu begegnen, sie zu interpretieren und darüber zu spekulieren, wovon das Kunstwerk handelt oder handeln könnte.

Nach dem Philosophen und Kunstkritiker Arthur C. Danto ist die Interpretationsbedürftigkeit ein auszeichnendes Merkmal des Kunstwerks und die Interpretation eine konstituierende Bedingung.² Folglich unterscheidet sich das Kunstwerk nach Danto vom blossen Ding darin, dass es immer *über* etwas ist und in der Rezeption die Deutung dessen fordert, was das Kunstwerk verhandelt und was der*die Künstler*in intendiert haben könnte.³ Schliesslich ist jedes Kunstwerk *über* etwas, *über* sich selbst und *über* die Sichtweise des*der Künstler*in. Diese drei Aspekte könnten wir Kunstnutzer*innen in der Betrachtung und im Deutungsprozess anwenden und sinnbildend zusammenführen. Stattdessen delegieren wir die Aufgabe, Kunst zu erfassen, und die Fähigkeit, sie zu deuten, an die Vertreter*innen, die sich zur Kunstvermittlung und all ihren Disziplinen berufen fühlen. Wir haben diese Instanzen dazu ermächtigt, sich zwischen das Kunstwerk und uns zu schieben, respektive autorisiert, eine Distanz zwischen Kunstwerk und Publikum zu schaffen, um diese dann kunstvoll wieder abzubauen.⁴ Je unverständlicher und komplexer die Kunst angekündigt wird, umso spektakulärer ist die Schlucht,

F

De quoi traite *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*?

Si je veux étudier de près l'immense diapositive de Jeff Walls *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*¹, je n'achète pas un billet de train pour Londres afin de contempler l'œuvre à la Tate Gallery. Je m'immerge dans la littérature spécialisée abondante à ma disposition. J'accède à cette photographie en lisant des choses à son sujet, mais sans la voir – et cette manière de faire n'est pas inhabituelle. Lorsqu'on veut se faire une image d'une image, il est rare qu'on étudie l'image en soi – en tout cas pas l'original; on consulte plutôt des textes qui lui sont consacrés. Ce n'est pas seulement dû au fait que l'accès numérique à l'information est tellement plus facile que l'accès à l'œuvre elle-même. C'est plutôt dû au fait que nous nous sommes attachés à lire sur l'art plutôt qu'à le voir, à l'interpréter et à spéculer sur ce qu'est ou pourrait être l'œuvre d'art.

Selon le philosophe et critique d'art Arthur C. Danto, le besoin d'interprétation est un trait distinctif de l'œuvre d'art et l'interprétation en est une condition constitutive.² Par conséquent, selon lui, l'œuvre d'art diffère de la simple chose en cela qu'elle porte toujours sur quelque chose et que sa réception appelle l'interprétation de ce que l'œuvre d'art signifie et de ce que l'artiste pourrait avoir voulu.³ Finalement, chaque œuvre d'art porte à la fois *sur* quelque chose, *sur* elle-même et *sur* la vision de l'artiste. Ces trois aspects pourraient être pertinents pour décrire le processus d'observation et d'interprétation des utilisatrices.teurs d'art et les réunir symboliquement. Au lieu de cela, nous déléguons la tâche d'appréhender l'art et la capacité de l'interpréter aux personnes qui se sentent compétentes pour assurer la médiation de l'art et de toutes ses disciplines. Nous avons autorisé ces instances à se mettre entre l'œuvre d'art et nous, ou plutôt nous les avons autorisées à créer une distance entre l'œuvre d'art et le public, pour ensuite réduire à nouveau cette distance de manière artistique.⁴ Plus l'art est incompréhensible et complexe, plus le gouffre que la médiation artistique doit franchir est spectaculaire. Il n'est donc pas surprenant que de plus en plus d'utilisatrices.

die es durch Kunstvermittlung zu überbrücken gilt. Dass sich immer mehr Kunstsutzer*innen inkompetent fühlen, künstlerische Absichten nachzuvollziehen, und sich lieber durch eine Ausstellung führen lassen, anstatt sich unmittelbar und selbstbewusst der Wirkung eines Werkes auszusetzen, ist daher nicht verwunderlich. Auch die gesteigerte Bedeutung der Instanzen, die uns bei der Rezeption und beim Verständnis anleiten, ist eine logische Konsequenz.

Von der Interpretationsbedürftigkeit zur Erklärungsbedürftigkeit

Es scheint sich schleichend und unhinterfragt zu etablieren, dass die Kunst auf eine zusätzliche externe Vermittlungsleistung angewiesen ist: Vermittlung als Hinführung zu und Bestimmung von etwas Erklärungsbedürftigem. Die nach Danto der Kunst ureigene Interpretationsbedürftigkeit wandelt sich unmerklich in Erklärungsbedürftigkeit.⁵ Dass die Kunst ein inhärentes Vermittlungsanliegen birgt oder gar Objekt der Übermittlung ist, gerät dabei immer mehr in den Hintergrund. Vielmehr wird der Kunstvermittlung ein fester Platz im Rezeptionsprozess eingeräumt. Auch wir Kunstschaffenden sehen uns zunehmend damit konfrontiert, unsere künstlerischen Statements sprachlich zu verdoppeln. Die Vermittlung der eigenen künstlerischen Praxis ist bereits in Kunstausbildungen eine zentrale Leistungsanforderung. Anstatt sich auf den künstlerischen Ausdruck zu konzentrieren, wird viel Energie in die sprachliche Übersetzung investiert.

Wer heute den Bildungsweg zum*zur Künstler*in einschlägt, rechnet mit einem fünfjährigen Hochschulstudium mit der anschließenden Option zu forschen und zu promovieren. Wer diese Laufbahn einschlägt, entscheidet sich für eine akademische Bildung. Die durch den Bologna-Prozess vollzogene Akademisierung in den Fachhochschulen hat zu einer kategorischen Differenzierung zwischen Kunstproduktion und Reflexion geführt. Es wird nicht (mehr) selbstverständlich davon ausgegangen, dass es sich beim künstlerischen Produktionsprozess um ein reflexives Verfahren handelt. Vielmehr wird während des Studiums ergänzend zur künst-

teure d'art se sentent incompétent.es pour comprendre les intentions de l'artiste et préfèrent être guidés à travers une exposition plutôt que de s'exposer en toute confiance à l'effet d'une œuvre d'art. Pas étonnant non plus que les instances qui nous guident dans la réception et la compréhension d'une œuvre prennent de plus en plus d'importance.

Du besoin d'interprétation à celui d'explication

Il semble que de manière rampante, l'art dépende de plus en plus d'un service de médiation externe supplémentaire, comme un aboutissement et une détermination de quelque chose qui a besoin d'explication. Imperceptiblement, le besoin d'interprétation de l'art se transforme en un besoin d'explication.⁵ On relègue de plus en plus au second plan le fait que l'art contient en lui-même le désir de communiquer ou qu'il est même un objet de transmission. Et la médiation artistique s'attribue de plus en plus une place fixe dans le processus de réception de l'art. Nous, les artistes, devons également de plus en plus dupliquer nos prises de position artistiques dans le langage. La communication sur sa propre pratique artistique représente déjà une exigence performative centrale, même dans les formations artistiques. Au lieu de se concentrer sur l'expression artistique, on investit beaucoup d'énergie dans sa traduction en langage.

Aujourd'hui, les personnes qui suivent une formation pour devenir artistes s'attendent à suivre un cursus universitaire de cinq ans ouvrant l'option de faire de la recherche et d'obtenir un doctorat. Faire le choix de ce cursus, c'est faire le choix de la voie académique. L'académisation dans les hautes écoles spécialisées, introduites par le processus de Bologne, a conduit à une différenciation catégorique entre la production artistique et la réflexion. On ne part plus systématiquement du principe que le processus de production artistique est aussi un processus réflexif. Au contraire, on considère qu'un processus de réflexion est nécessaire pendant les études et en plus de la pratique artistique. Souvent, cela se passe en deux séquences distinctes: d'abord la production, ensuite la réflexion – ou, pour le dire autrement, d'abord le plaisir, ensuite le travail? Cette construction

50

Brigitte Fries



Meine prozessorientierte Arbeit ist ein alltägliches Spuren suchen und Zeichen finden. Ich schöpfe aus dem Alltag, der Natur und dem Fundus der Zivilisation. Mich interessieren Zwischenräume, Verschiebungen und Fragen zu Natürlichkeit und Künstlichkeit. Dabei arbeite ich mit verschiedenen Ausdrucksformen: Malerei, Zeichnung, Fotografie, Objekte und Rauminstallationen. Meine Forschung gilt der Auseinandersetzung mit unserer Zeit, mit den Mitteln der Poesie und der Irritation.

Corona Nachtrag: Der Stillstand durch die Pandemie hat mein Berufsbild nicht grundlegend verändert. Das Zeitgeschehen zeigt einfach ganz deutlich, dass Kunstschaffende nur existieren können, wenn sie von der Gesellschaft auch wahrgenommen werden. Dies bedingt die Offenheit und das Interesse von Gesellschaft, Politik und Institutionen, welche durch ihre Unterstützung einen wertvollen Beitrag in die Weiterentwicklung der künstlerischen Arbeit geben können.



Kunstnutzer*innen erschliessen sich «Originale» in Mr. Brainwashes Pop-up Ausstellung *Life is Beautiful*, 2015, New York. Foto: Karin Fromherz

lerischen Praxis ein Reflexionsprozess eingefordert. Oftmals geschieht dies in einer sequenziellen Chronologie: zuerst Produktion, dann Reflexion – oder vielleicht: zuerst das Vergnügen, dann die Arbeit? Dieses Konstrukt verweist künstlerisches Handeln – beabsichtigt oder nicht – auf den Rang unreflektierten Tuns. Dabei geht es bildenden Künstler*innen doch genau darum, Konzepte, Materialien und Medien absichtsvoll zu Werken zu formen und damit sich und andere weiterzubringen. Die Vorstellung, dass der künstlerische Prozess von einem reflektierenden begleitet oder gefolgt sein muss, erachte ich als problematisch und fatal.

Problematisch, weil künstlerische Praxis per se ein Reflexionsprozess ist. Ein künstlerisches Erzeugnis ist immer zum Ausdruck gebrachte Reflexion subjektiver oder intersubjektiver Wahrnehmung von Welt. Als Träger von Informationen, Geschichte(n) und Kommentaren bringt ein Kunstwerk die Sichtweise eines/einer Künstler*in oder eines Kollektivs zum Ausdruck und vermittelt den behaupteten Standpunkt oder den eingenommenen Blickwinkel. Als Resonanz auf unsere Arbeit erwarten wir Künstler*innen keine Erklärung, sondern eine kritische Auseinandersetzung und einen Austausch über Interpretationen. Wir Kunstschaffenden gehen nicht per se davon aus, dass unsere Arbeit einer nachgeordneten Erklärung bedarf. Trifft der künstlerische Ausdruck nicht auf die beabsichtigte Resonanz, werden wir vermutlich eher unser künstlerisches Statement differenzieren und verfeinern als die Vermittlungsaktivitäten zu steigern. Im idealen Resonanzraum gäbe es deutlich we-

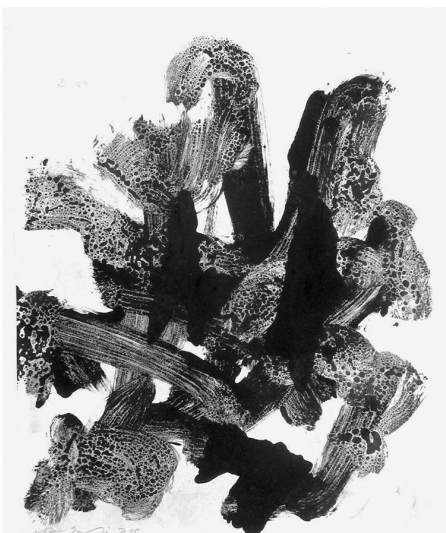
renvoie, consciemment ou non, l'acte artistique au rang d'un acte non réfléchi. Pourtant, les artistes visuels s'attachent précisément à faire des œuvres d'art à partir des concepts, matériaux et médias et ainsi à progresser eux-mêmes et proposer une progression aux autres. Je considère comme problématique, et fatale, l'idée que le processus artistique doit être accompagné ou suivi d'un processus de réflexion.

Cette idée est problématique parce qu'une pratique artistique est *en soi* un processus réflexif. Toute production artistique reflète et exprime la perception subjective ou intersubjective du monde. Une œuvre d'art – support d'information, d'histoire(s) et de pensées – exprime le point de vue d'un.e artiste ou d'un collectif et transmet ce dernier, qu'il soit affirmé ou simplement un angle de vue. En réponse à notre travail, nous, les artistes, n'attendons pas une explication, mais un débat critique et un échange autour des interprétations possibles. Nous, les artistes, ne supposons pas que notre travail en soi nécessite une explication qui vient après coup? Si l'expression artistique ne rencontre pas la résonance voulue, nous aurons probablement tendance à différencier et à affiner notre acte artistique plutôt qu'à accroître nos activités de médiation. Dans un espace de résonance idéal, il y aurait beaucoup moins de médiation artistique, mais des comptes rendus plus soignés et beaucoup plus de critiques de l'art.

Et cette idée est fatale, parce qu'ainsi, l'œuvre d'art se voit refuser le droit à la médiation et qu'une instance

51

Odile Gauthier



Être artiste, avant d'être aussi un métier, présuppose un état d'esprit, une acuité du regard sur le monde et l'humain, l'expression plastique, visuelle d'un combat contre toutes les idées reçues, les fanatismes, en gardant le cœur et l'esprit à l'affût, une capacité à susciter des questions. Rester libre et curieux. Dire enfin la beauté du monde.

Supplément Corona : Cette situation unique n'a pas stimulé ma création. Elle l'a plombée, anesthésiée. Incapable de me projeter dans un travail en atelier, trop à l'affût, imbibée des nouvelles du monde sur lequel une chape s'est posée. Ma main se dérobo. Mon esprit est ailleurs. Jouissant d'un jardin, d'une vue dégagée sur un lac, je photographie alors quotidiennement les moindres détails de mon environnement, baigné dans un silence inhabituel : animaux, végétaux, pierres ... Laisser décanter cet inventaire ... d'où jailliront peut-être ...

Odile Gauthier, *De souche*, 2018, monotype sur papier de riz, marouflé sur papier de bambou, 35,5×43 cm, © Odile Gauthier



Mr. Brainwash: «Art for Dummies» in der Pop-up Ausstellung *Life is Beautiful*, 2015, New York, © Mr. Brainwash. Foto: Karin Fromherz

niger Kunstvermittlung, dafür sorgfältige Berichterstattung und viel mehr Kunstkritik.

Fatal ist dies, weil dem Kunstwerk der Vermittlungsanspruch abgesprochen wird und sich eine erklärende Instanz zwischen das Kunstwerk und seine Nutzer*innen schiebt. Und schliesslich fatal, weil wir Künstler*innen zu unreflektierten Praktiker*innen herabgesetzt werden. Diese Entwicklung äussert sich nicht bloss in der unzureichenden Honorierung künstlerischen Engagements, sondern auch in der Abwesenheit der Künstler*innen in Jurys und in Entscheidungsgremien für die Vergabe von Förder-, Projekt- und Werkbeiträgen, bei Anstellungen in Kunstinstitutionen und in der Forschung. In der künstlerischen Forschung wird – pointiert formuliert – vorwiegend *über* Kunst und *über* Künstler*innen anstatt *von* Künstler*innen geforscht.

Das Kunstwerk erklärt nicht, es bedeutet

Kunst ist Reflexion! Welche Qualitäten jener Reflexion nach der Reflexion zuzuschreiben sind, bleibt auszuhandeln. Kunst vermittelt! Welche spezifischen Qualitäten der nachgeordneten Kunstvermittlung zuzuschreiben sind, gilt es ebenso auszuhandeln. Es ist zweifellos herausfordernd, Kunst zu begegnen. Unabhängig davon, ob es sich um ein Bild, eine raumgreifende Installation, eine Performance oder eine partizipative Aktion in der Öffentlichkeit handelt: Die Kunstnutzung verlangt Hingabe und Beschäftigung, Zeit für die Teilnahme und Teilhabe, Bereitschaft, sich der Wirkung auszusetzen,

explicative vient s'insérer entre l'œuvre d'art et ses utilisatrices.teurs. Et finalement fatale, parce que nous, les artistes, sommes rétrogradés au rang de praticiens sans réflexion. Cette évolution se reflète non seulement dans la rémunération insuffisante de l'engagement artistique, mais aussi dans l'absence d'artistes dans les jurys et les organes de décision pour l'attribution de bourses, de projets et d'œuvres, ainsi que dans les institutions artistiques et dans la recherche. La recherche artistique – pour le dire clairement – porte principalement *sur* l'art et les artistes plutôt qu'elle n'est faite *par* les artistes.

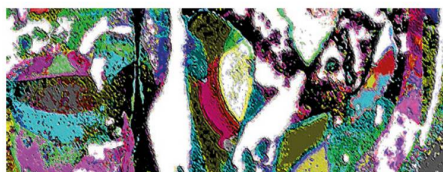
L'œuvre d'art n'explique pas, elle signifie

L'art est réflexion! Il reste à discuter quelles qualités doivent être attribuées à cette réflexion après la réflexion. L'art est transmission! Il reste également à discuter quelles qualités spécifiques sont à attribuer à la transmission subordonnée de l'art. C'est incontestablement un défi que de faire face à l'art. Que ce soit une image, une installation dans l'espace, une performance ou une action participative, l'utilisation de l'art requiert dévouement et engagement, du temps pour s'impliquer et participer, la volonté de s'exposer à ce que l'œuvre éveille, le désir d'interpréter et la capacité d'activer ses propres représentations. En outre, il faut intégrer la connaissance des matériaux et des médias et les références historiques (artistiques) dans le processus d'interprétation.

Lorsque l'art négocie quelque chose qui induit une création de valeur idéaliste et une interprétation, il se fonde

52

Adam Glinski



das bewusstsein formatieren? nicht manipulieren! sich im hinterbewusstsein vor sich-selbst und vor DER OFFENbarung verstecken? sehende kleckse aus bildern+worten «blind» entstehen lassen? bekleidet+nackt an das erLEUCHTENde NEBENbewusstsein glauben? vor allem bildlos schweigen? fastend... freie plätze für be-GEIST-erung vor-bereiten? geSÄTTigt... zur speise werden?

Corona Nachtrag: «viren» mit 16 jahren erkannte ich: kunstschaaffende konnten in der «viren»-vollen vergangenheit kaum von ihren erzeugnissen leben; neben damaligen «viren» sicherte der apostel paulus durch produzieren+verkaufen von zelten seine existenz, obwohl hirten von der milch der herde leben dürfen. auch jetzt lasse ich mich künstlerisch von keinen «viren» verunsichern: zuletzt habe ich fröhlich deckblätter für die «Corona-Bibel St. Gallen» gestaltet und sie der gemeinschaft verschenkt.



Bild über Bild. Mr. Brainwashes Dokumentaristen inszenieren Kunstnutzer*innen in der Pop-up Ausstellung *Life is Beautiful*, 2015, New York. Foto: Karin Fromherz

auch Interpretationslust und das Vermögen, eigene Vorstellungen zu aktivieren. Weiter sind Material- und Medienkenntnisse sowie (kunst-)geschichtliche Bezüge in den Deutungsprozess miteinzubringen.

Wenn die Kunst etwas verhandelt, das zur Deutung und ideellen Wertschöpfung veranlasst, liegt ihr ein Vermittlungsanliegen zugrunde. Vermittelt sich dieses Anliegen zu eindimensional, qualifizieren wir das Kunstwerk als didaktisch oder illustrativ – *disqualifizierende* Eigenschaften des künstlerischen Statements. Im Reiz des Unerklärten und Unbeschriebenen liegen wesentliche Qualitäten des künstlerischen Ausdrucks. Es sind gerade jene Eigenschaften, welche uns Künstler*innen während des Produktionsprozesses in Aufregung versetzen und welche dem Kunstwerk schliesslich die einnehmende Kraft verleihen. Dies gilt es gegenüber dem herrschenden Erklärungsdrang zu verteidigen, sowohl in der Kunstbildung als auch in der institutionellen Kunstvermittlung. Der künstlerische Vermittlungsanspruch folgt nicht der Absicht, Kunstnutzer*innen zielgenau an eine Erkenntnis heranzuführen, vielmehr ist es der Anspruch, eine sinnliche wie sinnhafte Erfahrung zu ermöglichen. Das Kunstwerk erklärt nicht, es bedeutet. Es soll gedeutet, nicht erklärt werden.

Bilder sind bedeutend, weil sie Träger bedeutsamer Informationen sind

Die Welt ist voller Bilder – nicht bloss die Kunstwelt. Diese Bilder prägen uns. Allein auf *YouTube* werden pro

sur une nécessité de transmission. Si cette création de valeur est trop unidimensionnelle, nous qualifions l'œuvre de didactique ou d'illustrative – qui sont des caractéristiques *disqualifiantes* de l'acte artistique. Les qualités essentielles de l'expression artistique se trouvent dans l'attrait pour l'inexpliqué et l'indescriptible. Ce sont précisément ces qualités qui nous passionnent, nous les artistes, pendant le processus de production et qui donnent finalement à l'œuvre d'art son pouvoir d'attraction. Et il faut défendre cet aspect contre le besoin d'explication qui prévaut, tant dans la formation artistique que dans la médiation artistique institutionnelle. L'exigence de la médiation artistique n'est pas d'amener les utilisatrices.teurs de l'art à une expérience spécifique; elle est plutôt de permettre une expérience sensorielle et significative. L'œuvre d'art n'explique rien, elle signifie. Elle doit être interprétée, pas expliquée.

Les images sont significatives parce qu'elles sont porteuses d'informations significatives

Le monde est plein d'images – pas seulement le monde de l'art. Ces images nous imprègnent. Ne serait-ce que sur *YouTube*, chaque minute, 400 heures de vidéo sont téléchargées et chaque jour, un milliard d'heures de vidéos sont consommées. En tant qu'artiste, je fais confiance au besoin d'interprétation des utilisatrices.teurs émancipés d'art et à leur désir de développer leurs propres représentations et significations. Étant donné la masse et l'importance croissantes des images, je considère qu'il est essentiel de savoir les lire et les placer dans un

53

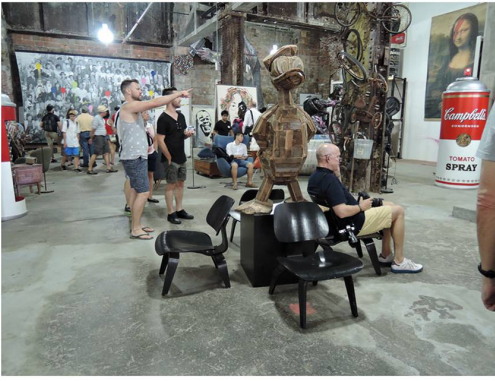
Florian Graf



Ich verstehe Künstler*innen als Menschen, die über die Grenze ihres persönlichen Familien- und Bekanntschaftskreises hinaus etwas zu verschenken haben, das andere berührt, bewegt oder inspiriert. In dieses Geschenk (in Form eines Kunstwerkes) ist etwas der Künstler*in mit eingeflossen – Herzblut, Lebensenergie, intensiviert Aufmerksamkeit oder mindestens ein kleiner Zehnen – so dass er*sie sich dadurch mit-teilt, sich damit identifiziert und daher dafür einstehen kann und will.

(PS: Künstler*innen sind Teil einer kulturellen Tradition, einer Disziplin mit einer Geschichte und erbringen in diesem übergeordneten Rahmen ihren persönlichen Beitrag, in aller Demut und Unsicherheit und gleichzeitig vollster Überzeugung)

Florian Graf, *Watch Out*, 2008, Ausstellungsansicht: Edinburgh Art Festival 2008 (Publikation: Florian Graf, FG Artist Service Group, Texte von Florian Graf, Kodjoi Press 2016)



Kunstnutzer*innen deuten Mr. Brainwashes Pop-up Ausstellung *Life is Beautiful*, 2015, New York. Foto: Karin Fromherz

Minute 400 Stunden Videomaterial hochgeladen und von Nutzer*innen täglich eine Milliarde Stunden Videomaterial angesehen. Als Künstlerin vertraue ich auf den Interpretationsdrang emanzipierter Kunstnutzer*innen und deren Lust, eigene Vorstellungen und Sinnzusammenhänge zu entwickeln. Angesichts der wachsenden Masse und Bedeutung von Bildern, erachte ich es als eine wesentliche Fähigkeit, Bilder lesen und verorten zu können. Dieser Bildungsprozess sollte nicht erst in der Begegnung mit Kunst, sondern bereits in der Primarschule einsetzen. Wie die Förderung der Lese- und Schreibfähigkeit, verlangt auch die kritische Auseinandersetzung mit Bildern einen didaktischen Aufbau. Das Fördern der Rezeptions- und Bildkompetenz, also der Fähigkeit, mit Bildern etwas anzufangen, werde ich als dringliche Vermittlungsaufgabe.

Bilder sind wie Bücher

Bilder sind nie ausgelesen. Jede Interpretation eines Kunstwerks verspricht neue Erkenntnisse und wandelt ausserdem seine Bedeutung. Wir sollten uns keinesfalls auf den aktuellen Kenntnisstand von Kunsttheorie, Kunstgeschichte oder Kunstvermittlung verlassen. Dass bedeutende Entdeckungen im Lesen jahrhundertalter Gemälde auch heute noch möglich sind, bezeugt die intensive Bildbetrachtung David Hockneys, deren Ergebnisse er in seinem Buch *Secret Knowledge – Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*⁶ veröffentlicht hat. Angetrieben durch seine Entdeckung eines plötzlichen Qualitätssprungs in der westlichen Malerei anfangs des 15.

kontexte. Ce processus éducatif ne doit pas commencer lors de la rencontre avec l'art; il faut le commencer déjà à l'école primaire. Tout comme la promotion de la lecture et de l'écriture, l'examen critique des images nécessite également une structure didactique. Je considère que la promotion de la compétence de réception et d'image, c'est-à-dire la capacité de faire quelque chose avec des images, est une tâche urgente de la médiation.

Les images sont comme les livres

On n'a jamais fini de lire les images. Chaque interprétation d'une œuvre d'art promet de nouvelles découvertes et modifie sa signification. On ne devrait donc pas se fier à l'état actuel des connaissances en matière de théorie de l'art, d'histoire de l'art ou de médiation artistique. Le fait que l'on peut encore faire des découvertes importantes aujourd'hui en lisant des peintures très anciennes est attesté par David Hockney qui a publié son étude intensive de tableaux anciens dans un livre: *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*⁶. Ayant découvert un saut qualitatif soudain dans la peinture occidentale au début du XV^e siècle, Hockney a exploré le rôle des aides optiques dans le développement de nouveaux langages visuels. Les résultats de sa recherche l'ont conduit à l'argumentation de la thèse Hockney-Falco. La théorie avancée en 2001 par l'artiste David Hockney et le physicien Charles M. Falco soutient que depuis le début de la Renaissance, les artistes ont utilisé des aides optiques telles que la chambre obscure, les miroirs concaves ou les lentilles pour repré-

54

Heikedine Günther



Mit meiner künstlerischen Arbeit möchte ich neue Perspektiven aufzeigen und somit unsere Wahrnehmung der Welt verändern. Kunst ist eine rhetorische Figur, die den Analog sucht zwischen Künstler, Objekt und Betrachter. Kunst schaffen ist nicht nur Beruf, sondern Berufung. Deshalb sollten Künstler verschiedene Grundeigenschaften von Natur aus mitbringen, wie ein unendlicher Wille, Disziplin, Glaube an sich selbst, Zeitmanagement, Sensibilität, Ausdauer, Demut und Dankbarkeit aber auch Egozentrik. Vor allem aber braucht es für dieses Berufsbild eine innere Freiheit. Zitat, Meret Oppenheim: «Die Freiheit wird einem nicht gegeben, man muss sie sich nehmen!»

Heikedine Günther, Core No. 272, 2019, 130×120 cm



Bilder nach Vorbildern. Filmstill aus «The Main Attractions»¹, 2017,
© Karin und Didi Fromherz

- 1 Karin und Didi Fromherz: «The Main Attractions», 2017, Pixilation/Computeranimation, Stereo, 7min Lost in Attraction! Wie eine Revolverkugel jagt die Familie Fromherz kreuz und quer durch die USA. Als zielgenaues Projektil avisiert sie ein touristisches Highlight nach dem anderen, von San Francisco bis New York. Es ist eine Reise durch ein Land, dessen Bild resp. Image bereits tausendfach von Filmen geprägt ist, bevor wir die Gelegenheit erhalten, uns eigene Bilder zu machen. Auf der Reise überlagern sich Erinnerungen an Kinofilme mit eigenen Erfahrungen und konkurrieren um Bedeutung und Gültigkeit.

Jahrhunderts, beschäftigt sich Hockney mit der Rolle optischer Hilfsmittel bei der Entwicklung neuer Bildsprachen. Die Untersuchungsergebnisse führten zur Argumentation der Hockney-Falco-These. Die im Jahre 2001 vorgebrachte Theorie des Künstlers David Hockney und des Physikers Charles M. Falco macht geltend, dass Kunstschaffende seit der frühen Renaissance optische Hilfsmittel wie die Camera obscura, konkave Spiegel oder Linsen für die aussergewöhnlich realitätsnahe Darstellung ihrer Motive verwendet haben.⁷ In seinem fesselnden Buch, in welchem sich Bilddetails in der Manier kriminalistischer Indizien offenbaren, gelingt es Hockney, die These anhand bedeutender historischer Zeichnungen und Gemälde zu belegen. Er untermauert seine Untersuchung durch eigene Experimente und zahlreiche Anwendungsversuche der optischen Hilfsmittel. In seiner Herangehensweise als Künstler greifen die akribische Bildbetrachtung und die konsequente Re-Inszenierung seiner Vorbilder changierend und produktiv ineinander. Seine eindrucksvollen Ergebnisse eröffnen ebenso überraschende wie revolutionäre Erkenntnisse.

Im Klappentext der deutschsprachigen Ausgabe wird die zusammengefasste These mit den Worten kommentiert: «Es bedurfte jedoch eines «Handwerkers» wie Hockney, um die Kunsthistoriker mit dieser These zu konfrontieren.»⁸ In der englischen Originalfassung hingegen wird Hockneys Vorgehensweise beschrieben.⁹ Während die Textstelle in der deutschsprachigen Ausgabe die Vorstellung aufgreift, Kunstschaffende seien unreflektierte Praktiker*innen und Handwerker*innen, verdeutlicht die Ori-

senter leurs scènes avec un réalisme exceptionnel.⁷ Dans ce livre captivant qui révèle des détails picturaux comme dans un roman policier, Hockney réussit à démontrer sa thèse au moyen d'importants dessins et peintures historiques. Il étaye son enquête par ses propres expériences et par de nombreux tests d'application de différentes aides optiques. Dans sa démarche d'artiste, l'observation méticuleuse de l'image et la mise en scène consécutive de ses modèles s'imbriquent de manière variable et productive. Ses résultats impressionnants ouvrent des perspectives aussi surprenantes que révolutionnaires.

Dans le texte de l'édition allemande, la thèse de l'artiste est commentée ainsi: «Cependant, il a fallu un «artisan» comme Hockney pour confronter les historiens de l'art à cette thèse.»⁸ Dans la version originale anglaise, cependant, c'est simplement son approche qui est décrite.⁹ Alors que le texte de l'édition allemande reprend l'idée que les artistes sont des praticiens et des artisans sans réflexion, la version originale indique clairement que David Hockney, en tant qu'artiste, acquiert ses propres connaissances par le biais de la créativité et sensibilité artistique qui lui est propre.

Le monde est rempli d'image

David Hockney, tout comme Jeff Wall, reflètent tous deux l'histoire de l'art dans des images d'images. L'œuvre de Jeff Walls *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* de 1993 est une mise en scène de la gravure sur bois *Ejiri dans la province de Suruga* (autour de 1830) de Katsushi-

55

Gualtiero Guslandi



Gualtiero Guslandi, Medusa, 2019

Das Berufsbild Künstler*in entspricht seit der Renaissance demjenigen des Politikers. Es bemüht sich zur Stärkung der Macht um die Wirkung des dekorativen Scheins, deren Erscheinungsdauer vom Sättigungsgrad und dem Lustgefühl des sich elitär und sachkundig gebenden sensationsgeilen Kunstzirkus abhängt. Das Bild darüber, was Kunst als Beruf ist, hat damit nichts zu tun. Das ist eine Frage für Forschende: für ein «operaio filosofo», wie mir einer im Café Parana in Mailand gesagt hat.



Kunstnutzerin setzt sich ins Bild in Mr. Brainwashes Pop-up Ausstellung *Life is Beautiful*, 2015, New York. Foto: Karin Fromherz



Kunstnutzerin eignet sich ein Bild an in Mr. Brainwashes Pop-up Ausstellung *Life is Beautiful*, 2015, New York. Foto: Karin Fromherz

ginalfassung, dass David Hockney als Künstler über ganz eigene Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns verfügt.

Die Welt ist voller Bilder

Sowohl David Hockney wie auch Jeff Wall reflektieren Kunstgeschichte, indem sie sich Bilder von Bildern machen. Jeff Walls *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* von 1993 ist eine Re-Inszenierung des Holzschnittes *Windstoss in Ejiri in der Provinz Suruga* (1830/31) von Katsushika Hokusai.¹⁰ Das Aneignen über das praktische Nachvollziehen ist einerseits eine ursprüngliche Lernmethode des Menschen, andererseits ein reflexives Verfahren künstlerischer Praxis. Mittels referenzieller Verfahren lässt sich nachvollziehen, wie andere Kunstschaffende die Welt in ihren Arbeiten reflektieren. Die Methode der Re-Inszenierung ermöglicht sowohl David Hockney wie auch Jeff Wall eine kontemplative Annäherung an die Denk- und Handlungsweisen ihrer Vorbilder. Durch das Produzieren von *Nachbildern* eignen sie sich einerseits (ein Stück) Kunstgeschichte an, andererseits bringen sie ihre eigenen Interpretationen davon zum Ausdruck. In der Differenz zwischen dem Original und der Re-Inszenierung, zwischen dem Vorbild und seinem Nachbild, entwickelt sich eine mögliche Perspektive auf die Kunstgeschichte. Wie ein Künstler durch seine spezifische Herangehensweise die Kunstgeschichte *umprägt*, verdeutlichen die Einführungsworte zu David Hockneys Buch:

ka Hokusai.¹⁰ L'appropriation par la compréhension pratique est une méthode d'apprentissage caractéristique de l'être humain, ainsi qu'un processus réflexif de la pratique artistique. On comprend par le biais de processus référentiels comment d'autres artistes reflètent le monde dans leur travail. La méthode de la mise en scène ouvre à David Hockney et à Jeff Wall une approche contemplative des modes de pensée et d'action de leurs *modèles*. En produisant leur propre image à partir de l'image d'origine, ils s'approprient d'une part (un morceau) d'histoire de l'art tout en exprimant d'autre part leurs propres interprétations de celle-ci. C'est dans la différence entre l'original et sa rescénarisation, entre l'image originelle et l'image qui en est faite que se développe une perspective potentielle sur l'histoire de l'art. Les mots d'introduction du livre de David Hockney illustrent comment l'approche spécifique d'un artiste a transformé l'histoire de l'art:

«Secret Knowledge is not just about the lost techniques of the Old Masters. It is also about now and the future. It is about how we see, treat and make images today in an age of computer manipulation. Constantly seeking, taking nothing for granted, questioning received ideas and practice, Hockney opens one's eyes to the way we perceive and represent the world.»¹¹

Sans nous, l'art n'existe pas

Sans nous, l'art n'existe pas. Cette déclaration pleine d'assurance accueille les visiteurs sur le site de l'associa-

56

Emily Hildebrand



'Art making is the visual exploration of philosophical discovery and observation of our world, its stories and its inhabitants. In order to do this exploration and observation an artist job is to create an internal environment that allows things (ideas, images, objects) to come into being. Essentially an artist is a conduit to becoming.'

Das Kunstschaffen ist die visuelle Erforschung der philosophischen Entdeckung und Beobachtung unserer Welt, ihrer Geschichten und ihrer Bewohner. Um diese Erkundung und Beobachtung zu betreiben, besteht die Aufgabe eines Künstlers darin, eine innere Umgebung zu schaffen, die die Dinge (Ideen, Bilder, Objekte) entstehen lässt. Im Wesentlichen ist ein Künstler ein Kanal zum Werden.



Bilder über Bilder über Bilder. Filmstill aus «The Main Attractions»¹, 2017,
© Karin und Didi Fromherz

«Secret Knowledge is not just about the lost techniques of the Old Masters. It is also about now and the future. It is about how we see, treat and make images today in an age of computer manipulation. Constantly seeking, taking nothing for granted, questioning received ideas and practice, Hockney opens one's eyes to the way we perceive and represent the world.»¹¹

Ohne uns keine Kunst

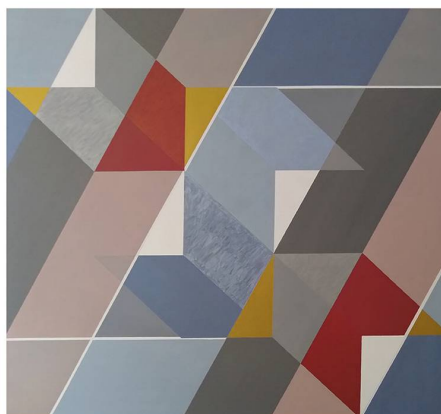
«Ohne uns keine Kunst». Mit diesem selbstbewussten Statement werden Besucher*innen auf der Website des Berufsverbandes der visuell schaffenden Künstler*innen *Visarte* begrüßt. Obwohl die doppelte Negation *ohne* und *keine* in Marketing- und Kommunikationskreisen einen Aufschrei des Entsetzens provoziert, erachte ich die Aussage als wahrhaftig und definitiv: Ohne uns keine Kunst! Gültig bis zu jenem Moment, in dem ich mich mit dem Wort zwischen den Negationen beschäftige, dem *uns*. Dieses Wort bereitet mir entschieden grössere Sorgen als die Verneinungen. Ich kann nicht zweifelsfrei davon ausgehen, dass mit dem *uns* tatsächlich *wir* Künstler*innen als die Kunstproduzent*innen gemeint sind. Bei Eva-Maria Würth nachgefragt, die sich als ehemaliges Mitglied des Zentralvorstandes an die Geburtsstunde des Statements erinnert, stellt sich tatsächlich heraus: Mit *uns* ist der Verband gemeint. Als Eva-Maria Würths Nachfolgerin kann ich den Hut der Künstlerin durch jenen des Vorstandmitglieds ersetzen und zähle somit trotzdem zur illustren Gemeinde, ohne die es Kunst nicht gäbe. Allerdings besitze ich etliche Hüte. Den Hut

professionnelle des artistes visuels *Visarte*.¹² Bien que la double négation provoque un cri d'horreur dans les milieux du marketing et de la communication, je considère que l'affirmation est vraie et définitive: sans nous, il n'y a pas d'art! Valable jusqu'au moment où je m'occuperai du mot entre les négations, le nous. Ce mot m'inquiète bien plus que la double négation. Je ne peux pas affirmer avec certitude que ce que nous, les artistes, entendons réellement par là, c'est que nous sommes les producteurs de l'art. Lorsque j'ai demandé à Eva-Maria Würth, ancienne membre de l'association faïtière, de parler de la naissance de cette phrase, elle m'a expliqué que le *nous* désignait l'association. Succédant à Eva-Maria Würth, je peux remplacer le chapeau de l'artiste par celui du membre du comité central et ainsi continuer à appartenir à l'illustre communauté sans laquelle il n'y aurait pas d'art. Cependant, je possède plusieurs chapeaux. Avec le chapeau d'utilisatrices.teurs d'art, l'affirmation «Sans nous (utilisatrices.teurs d'art), l'art n'existe pas», semble correcte, compte tenu de la nécessité d'interpréter l'œuvre d'art. Et pourtant, ou précisément parce que ces diverses affirmations concordent, je suis prise d'un sentiment de malaise. Cette déclaration n'est pas compatible avec la casquette de professeur d'université que je porte également. Après tout, je ne veux pas décorer mon chapeau avec les plumes de quelqu'un d'autre.

Dans cette période précaire pour nous autres artistes – précaire depuis bien avant la crise du covid –, période dans laquelle nous luttons pour la visibilité, l'accepta-

57

Waltraut Huth-Rössler



Vielschichtigkeit des Berufsbildes ist heute prägend. Gesellschaftskritische und soziale Aspekte sind relevant. Dennoch werden rein bildnerische Elemente für Künstler immer von Bedeutung sein. Mein Ansatz für künstlerische Gestaltung ist konkret konstruktiv. So war ich auch Gründungsmitglied der Gruppe Konstruktive Tendenzen. Galerien und Museen als wichtigste Vermittlungsinstitutionen für Kunst können für eine Gruppe, besonders im internationalen Kontext, oft einfacher Ausstellungsmöglichkeiten eröffnen.

der Kunstnutzerin aufgesetzt, fühlt sich die Behauptung *Ohne uns (Kunstnutzer*innen) keine Kunst* angesichts der Interpretationsbedürftigkeit des Kunstwerks auch einigermassen richtig an. Und dennoch oder gerade weil verschiedene Behauptungen passen, überkommt mich ein ungutes Gefühl. Mit der Dienstmütze der Hochschuldozentin, welche ich auch noch trage, ist das Statement nicht zu vereinbaren. Schliesslich will ich meinen Hut nicht mit fremden Federn schmücken.

In dieser für uns Künstler*innen politisch prekären Zeit – die lange vor der Corona-Krise eingesetzt hat –, in welcher wir um Sichtbarkeit, Akzeptanz, Anerkennung und angemessene Honorierung ringen, stellt sich die Frage, welche die Kunst umspielenden Fachkreise diesen Slogan ebenfalls für sich beanspruchen wollen. Die zu beobachtende Stärkung der Kunstvermittlung in der Kulturbotschaft sowie die im Kulturförderungsgesetz verankerte Möglichkeit des Bundesrates, «Massnahmen treffen [zu können], um dem Publikum ein Werk oder eine künstlerische Darbietung näherzubringen»¹², lässt vermuten, dass auch die Gilde der Vermittler*innen alsbald die Fahne *Ohne uns keine Kunst* hissen wird.

- 1 Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, Diapositiv in Leuchtkasten, 250 × 397 × 34 cm, Tate Collection, London.
- 2 Arthur Coleman Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M. 2018, S. 208.
- 3 Vgl. Daniel Martin Feige, *Bezugnahmen von Kunstwerken untereinander. Eine Rekonstruktion im Geiste Nelson Goodmans und Arthur C. Dantos*, in: Frédéric Döhl und Renate Wöhrer (Hg.), *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld 2014, S. 23–41, S. 32f.
- 4 Vgl. u.a. Jacque Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien 2009, S. 15; Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Berlin 2011, S. 12.
- 5 Danto (wie Anm. 2)
- 6 David Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London 2006.
- 7 Vgl. ebd.
- 8 David Hockney, *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wieder entdeckt von David Hockney*, München, 2001, S. 2.
- 9 Hockney (wie Anm. 6), S. 2.
- 10 Katsushika Hokusai, *Windstoss in Ejiri in der Provinz Suruga*, Blatt 18 aus der Serie: *36 Ansichten des Fuji*, erste Veröffentlichung 1830/31, Holztafelarbdruk, ca. 26 × 36 cm.
- 11 Hockney (wie Anm. 6), S. 2.

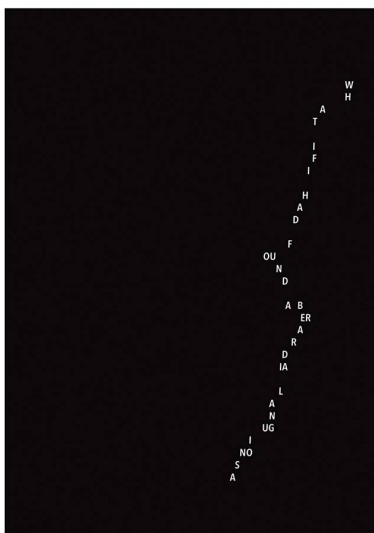
schen Eidgenossenschaft: «Bundesgesetz über die Kulturförderung», 2017, 2. Abschnitt, Art. 19. <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/20070244/index.html>.

tion, la reconnaissance et une rémunération appropriée, la question se pose de savoir quels cercles professionnels entourant l'art voudraient également revendiquer ce slogan. Le renforcement de la médiation artistique dans le Message culturel, ainsi que la possibilité inscrite par le Conseil fédéral dans la loi sur l'encouragement de la culture «La Confédération peut prendre des mesures pour familiariser le public avec une œuvre ou une prestation artistique»¹³ laisse supposer que la corporation des médiatrices et médiateurs d'art revendiqueront bientôt eux aussi la formule «Sans nous, l'art n'existe pas».

- 1 Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, Diapositive in Leuchtkasten, 250 × 397 × 34 cm, Tate Collection, London.
- 2 Arthur Coleman Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M. 2018, p. 208.
- 3 Daniel Martin Feige, *Bezugnahmen von Kunstwerken untereinander. Eine Rekonstruktion im Geiste Nelson Goodmans und Arthur C. Dantos*, dans : Frédéric Döhl und Renate Wöhrer (Hg.), *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld 2014, p. 23–41, S. 32s.
- 4 Voir notamment Jacque Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Vienne, 2009, p. 15; Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Berlin 2011, p. 12.
- 5 Danto (voir note 2)
- 6 David Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Londres 2006.
- 7 voir aussi *ibid.*, p. 18–231.
- 8 David Hockney, *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wieder entdeckt von David Hockney*, Munich, 2001, p. 2.
- 9 Hockney (comme note 6), p. 2. Savoirs secrets: Les techniques perdues des maîtres anciens, David Hockney, Pierre Saint-Jean (trad.). Seuil, 2006.
- 10 Katsushika Hokusai, *Ejiri dans la province de Suruga*, estampe 18 de la série: *36 vues du Mont Fuji*, première publication autour de 1830, impression sur bois, env. 26 × 36 cm.
- 11 *Ibid.*
- 12 Le titre français de la brochure est *L'Art avec nous*. Il a été traduit littéralement de l'allemand ici.
- 13 Loi fédérale sur l'encouragement de la culture, 2017, Art. 19. <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/20070244/20161010000/442.1.pdf>.

58

Elsbeth Carolin Iten



Transformieren

Eine feine Geste, ein Text, Stille, Vergänglichkeit, ein sakraler Raum, Menschen in einer Bahnhofshalle, eine dürre Pflanze am Strassenrand, all diese Dinge wecken meine Neugier. Ich transformiere Beobachtungen, Fragen und Recherchen. Damit mache ich etwas Abwesendes für andere anwesend. Anders gesagt: Ich suche das Abwesende im Anwesenden und das Anwesende im Abwesenden.

L'arte viene dalla mediazione artistica?

I

Se vogliamo farci un'idea di un quadro, raramente studiamo il quadro in sé – cioè l'originale – e al suo posto consultiamo piuttosto testi che ne parlano. Ci siamo adattati a leggere di arte, invece di accoglierla, di interpretarla, di riflettere sul tema di cui un'opera tratta o potrebbe trattare. Così deleghiamo il compito di comprendere l'arte e la capacità di interpretarla a coloro che si sentono chiamati a svolgere la funzione di mediatori d'arte con tutte le discipline connesse. E abbiamo dato a queste figure il potere di fraporsi fra noi e l'opera d'arte, vale a dire le abbiamo autorizzate a creare una distanza fra l'opera e il pubblico, per poi dissiparla di nuovo ad arte.¹

Per questa ragione non stupisce il fatto che sono sempre di più i fruitori d'arte che si sentono incapaci di

comprendere le intenzioni che sottendono un'opera d'arte, e quindi preferiscono lasciarsi guidare per una mostra invece di confrontarsi in modo immediato e consapevole con l'effetto prodotto da un'opera. L'accresciuta importanza delle figure che ci guidano nella ricezione è una logica conseguenza di ciò. La valorizzazione della mediazione artistica che si riscontra nel Messaggio per la cultura, così come la possibilità, sancita dalla Legge per la promozione della cultura, che il Consiglio federale adotti «misure affinché un'opera o una produzione artistica sia resa più accessibile al pubblico»² lasciano presagire che anche la categoria dei mediatori d'arte presto isserà la bandiera *Senza di noi non c'è arte*.

- 1 Cfr. anche Jacques Rancière, *Il maestro ignorante. Cinque lezioni sull'emancipazione*, Mimesis Edizioni, Milano, 2009; Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Mondadori, Milano, 2006.
- 2 Legge sulla promozione della cultura dell'Assemblea federale della Confederazione Svizzera: «Legge federale sulla promozione della cultura, 2017, Cap. 2, Art. 19. <https://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/20070244/index.html>

59

Patricia Jacomella



Affinché la professione dell'artista sia riconosciuta come tale dalla società, ci vorrebbe un secondo umanesimo artistico. Nel corso degli anni, abbiamo assistito a una spogliazione del concetto di arte da parte dello star system. Il mercato dell'arte detta legge e decide le sorti dell'artista. In questo contesto, condivido la posizione della sociologa Mariselda Tessarolo, che definisce l'artista come un attore sociale, per cui è l'artista stesso che «contratta il riconoscimento sociale della sua identità, respingendo ogni criterio esteriore di definizione».

