Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 77: Collaborations Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel

Artikel: Carsten Höller and the baudouin experiment = Carsten Höller und das "Baudouin-Experiment"

Autor: Mouffe, Chantal / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680797

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: 12.07.2025

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

Carsten Höller and the Baudouin Experiment

CHANTAL MOUFFE

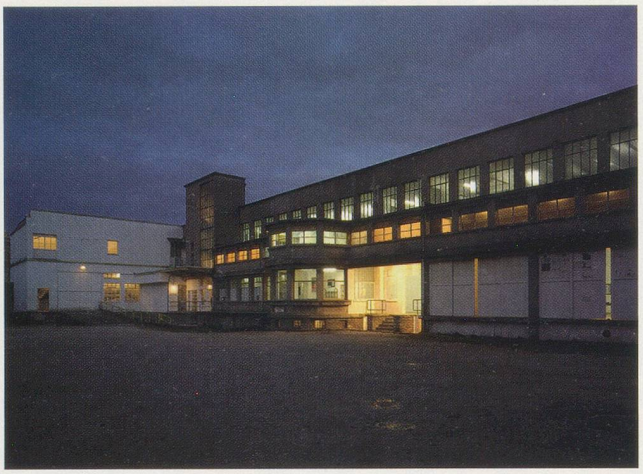
Can artistic practices still play a critical role in advanced industrial societies where artists and cultural workers have become a necessary part of capitalist production? This is a moot point in discussions among theorists working in the field of art and culture and there are indeed reasons to be skeptical. In their book *The New Spirit of Capitalism* (Verso, London, 2005), Luc Boltanski and Eve Chiapello show how the aesthetic strategies of the counter-culture—the search for authenticity, the ideal of self-management, the anti-hierarchical exigency—are currently used to promote the conditions required by the present mode of capitalist regulation. The disciplinary framework characteristic of the Fordist period has been abandoned and demands for autonomy of the new movements of the 1960s are now being harnessed to create new forms of control which contribute to the consolidation of the post-Fordist, networked economy. The difference between art and advertising has thereby become blurred and artistic critique has been transformed into an important element of capitalist productivity.

CHANTAL MOUFFE is Professor of Political Theory at the Centre for the Study of Democracy at the University of Westminster in London.

I have no intention to deny the crucial changes that have taken place in the mode of regulation of capitalism in recent years, but I do not believe that, as it is something argued, any form of critique is automatically recuperated and neutralized by capitalism and that, as a consequence, art has lost its critical power. What is needed in the present context is to envisage different strategies of opposition. The field of artistic critique should be widened so as to intervene directly in a multiplicity of social spaces. This is indeed the road that is increasingly followed by a generation of artists who are working with existing social forms with the aim of disorganizing these spaces. Refusing to work within the traditional realm of the artist, they mix conceptual art with a multiplicity of other approaches in order to deconstruct the dominant systems of representation and to put existing techniques to different uses.

This is the perspective from which I intend to interrogate the trajectory of Carsten Höller. The type of installations realized by Höller has often been put under the label of "contextual art" to indicate that such an art consists of interventions that take place outside of institutional sites and profoundly affect the traditional relation with the public. It is a form of art which demands from the audience a mode of

CARSTEN HÖLLER, AMUSEMENT PARK, 2006, installation view, MASS MoCA, North Adams, MA / VERGNÜGUNGSPARK, Installationsansicht. (PHOTO: KEVIN KENNEFICK)



CARSTEN HÖLLER, 7,8 Hz, 2001, installation view / Installationsansicht, Le Consortium, L'Usine, Dijon. (PHOTO: ANDRÉ MORIN/LE CONSORTIUM)

involvement that goes well beyond simple contemplation, requiring instead a personal implication. Within this general approach, we find, of course, many differences; the sites are very diverse and each artist has a specific way of intervening in them. Before dedicating himself to art, Höller worked as a scientist and the originality of his approach is no doubt influenced by his scientific background. This has allowed him to bring together art and science in a manner that gives his installations a very distinctive flavor. Many of them can, in fact, be seen as laboratory experiments. As he has made clear, his aim in designing those experiments is to examine how people react when they are put in circumstances where they have to engage with machines that alter their consciousness and challenge their ordinary perception. His objective is to transform the audience into subjects of a series of perceptual or psychological experimentations. He wants people to feel confused and to begin to have doubts about what they normally take as reality, to make them experience the world from different perspectives. As is usual in contextual art, Höller's installations cast the audience in a crucial role; its participation is not merely expected, it is a vital part of the work, which could not exist without it.

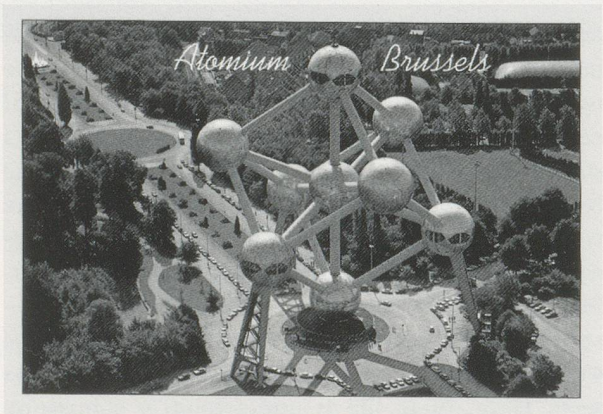
The experiment I have chosen to focus on, THE BAUDOUIN / BOUDEWIJN EXPERIMENT: A DELIBERATE, NON-FATALISTIC LARGE SCALE GROUP EXPERIMENT IN DEVIATION (2001), which took place in the Atomium in Brussels, moves a step further because here it is the very difference between the audience and the participants that is abolished. For this experiment—whose object is to examine what happens when people are freed from their usual constraints, while at the same time confined to a particular form of space and time—a group of two-hundred people accepted to step out of their normal life for twenty-four hours and spend the day completely cut off from the outside world. This experiment was suggested to Höller by a curious compromise that was reached in Belgium in 1990, so as to allow the late Belgian king, Baudouin, to solve a personal dilemma. Baudouin in his role as king is required to sign all bills passed by Parliament. However, when Parliament passed a bill legalizing abortion, the fervent Roman Catholic refused to sign. Thanks to a rather bizarre article of the Belgian constitution, the following solution was found to resolve the moral impasse: It consisted in declaring the king incapable of ruling for one day, during which time the law could be passed without his signature. The experiment, originally planned for the year 2000 when Brussels was the European capital of culture, was scheduled in the context of the "Indiscipline" project curated for Roomade by Barbara Vanderlinden and Jens Hoffmann. However, it had to be postponed because of the opposition of Queen Fabiola, Baudouin's widow. Wanting to learn about the King's feelings, Höller had written to her to ask what Baudouin had done and thought during that day. Fabiola never replied, but she lodged a complaint with the mayor of Brussels who threatened to cut all funds allocated to Roomade for their participation in "Brussels 2000" if they did not cancel the experiment. Hence the one-year delay in its realization.

In what sense, you might ask, does such an experiment, as an example of critical intervention, prove that art has not lost its power of subversion? Is it really any different from the numerous reality-shows that, since *Big Brother*, have been invading our TV? To be sure, such a comparison cannot be discarded off hand and Höller certainly had such TV shows in mind when designing his project. This is why he was so keen on marking their differences. He decided for instance that, contrary to reality TV, the BAUDOUIN EXPERIMENT would not be recorded in any form, neither film nor video, and that it would survive only in the memories of the participants. It is exclusively through their narratives that those who did not have the possibility to take part in this experience would be able to find out what had happened during those twenty-four hours of isolation. This absence of recorded images is, as Boris Groys has indicated, a significant element, which brings to the fore the basic difference between art documentation and the type of documentation typical of commercial television. As Groys put it: "By contrast, Höller's performance is not shown but merely documented—specifically, by means of the participants' narratives, which articulate precisely that which could not be seen. Here, then, life is understood as something

narrated and documented but unable to be shown or presented."[1)]

This is a crucial point because it means that, contrary to Big Brother, Höller's experiment reveals the constructed character of social reality. By questioning the possibility of unmediated contact with "real life" thanks to direct and uninterrupted images, it highlights the discursive nature of what is usually taken as "the objective world," a state of affairs that is supposedly given to us, independent of the variety of discourses which contribute to its establishment. Through the very diverse narratives of the participants, the multiplicity of discourses that construe what is perceived as "experience" is made visible. This type of experiment also challenges the essentialist conception of identity because it reveals that the human subject is a multiple and is precariously fixed at the point of articulation between different forms of interpellations. Its identity is never given but is always the result of a process of identification.

Atomium, Bruxelles, Postcard / Postkarte.



In line with this critique of the essentialist conception of objectivity, Höller declares that it is not possible to document the final result of such an experiment or the limits of its influence. There is no way to ever get to the end of it. He is therefore not aiming at reaching objective results but at the production of an immaterial story that will develop out of his control. This open-ended aspect, with the absence of collected data, chimes with something that he has often emphasized about his experiments—their unscientific nature. He has asserted repeatedly that he is interested in the creation of situations allowing the audience to experiment with themselves, to explore the "unknown." As far as the BAUDOUIN EXPERIMENT is concerned, he explains that what is at stake is the creation of a unique opportunity to experience with others the possibility of getting away from what you usually are. He stresses that he has no desire to obtain scientific knowledge that can be transmitted. Nor is he in any way trying to offer a form of entertainment. As its title clearly indicates, the whole point of the BAUDOUIN EXPERIMENT is to permit people to experience a brief deviation in their behavior, to refuse, for a short time, to be the kind of professional they normally are, and to do this in concert with others. Such an experience of deviation can, in my view, have far reaching consequences. Once people stop taking for granted that their current mode of existence is the only possible one, their consciousness opens up to a new set of possibilities; they realize that another world is possible and that other forms of subjectivity are available. By destabilizing the common sense that has been established by the neo-liberal consensus, those experiments can contribute to undermining the view of the world propagated by hegemonic capitalist forces. This is the terrain of the hegemonic struggle where, I submit, artistic practices have a decisive role to play.

1) Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation," *Documenta 11 Catalogue* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), p. 111.

Carsten Höller und das «Baudouin-Experiment»

CHANTAL MOUFFE

Kann die künstlerische Tätigkeit in der entwickelten Industriegesellschaft überhaupt noch eine kritische Funktion erfüllen, nachdem Künstler und Kulturschaffende längst zu einem integralen Bestandteil der kapitalistischen Produktion geworden sind? Unter Kunst- und Kulturtheoretikern ist diese Frage umstritten und tatsächlich ist eine gewisse Skepsis durchaus angebracht. In ihrem Buch, *Der neue Geist des Kapitalismus* (KVK, Konstanz 2003; frz. Original: Gallimard, Paris 1999), zeigen Luc Boltanski und Eve Chiapello, wie die ästhetischen Strategien der Gegenkultur – das Streben nach Authentizität, das Ideal der Selbstverwaltung, der Ruf nach flachen Hierarchien – heute zur Schaffung jener Bedingungen beiträgt, die das kapitalistische System momentan zu seiner eigenen Regulierung benötigt. Das für die klassische Industriegesellschaft charakteristische Disziplinierungssystem wurde fallen gelassen, stattdessen macht man sich nun die Autonomieforderungen der Aufbruchsbewegungen der 60er Jahre zu-nutze, um neue Formen von Kontrolle zu schaffen, die zur Stärkung der postindustriellen, weltweit vernetzten Wirtschaft beitragen sollen. Der Unterschied zwischen Kunst und Werbung hat sich längst verwischt und die Kritik von Seiten der Kunst ist zu einem wichtigen Element kapitalistischer Produktivität geworden.

Es liegt mir fern, leugnen zu wollen, dass sich die Selbstregulierung des kapitalistischen Systems im Lauf der letzten Jahre entscheidend gewandelt hat, aber ich glaube nicht, wie manchmal behauptet wird, dass jede Form von Kritik vom kapitalistischen System automatisch wettgemacht und neutralisiert wird und die Kunst damit ihre kritische Wirkung eingebüsst hat. Aber gewiss tut es im gegenwärtigen Kontext Not, unterschiedliche Widerstandsstrategien ins Auge zu fassen. Das Betätigungsfeld der künstlerischen Kritik sollte derart erweitert werden, dass sie unmittelbar in viele gesellschaftliche Bereiche einfliessen kann. Tatsächlich ist dies ein Weg, der immer häufiger eingeschlagen wird von einer Künstlergeneration, die mit den bestehenden gesellschaftlichen Formen arbeitet, um Unordnung in diese Bereiche zu bringen. Sie weigern sich im traditionellen

CHANTAL MOUFFE ist Professorin für Politische Theorie am Centre for the Study of Democracy an der Westminster Universität in London.

CARSTEN HÖLLER, Invitation / Einladungskarte, "Art Politics Science," Berlin, 2001.
(PHOTO: GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)

Gefilde der Kunst zu arbeiten, denn ihre Strategie besteht darin, die Konzeptkunst mit einer Vielzahl anderer Ansätze zu kombinieren, um die vorherrschenden Repräsentationssysteme zu dekonstruieren und für bestehende Techniken neue Verwendungen zu finden.

Unter diesem Blickwinkel möchte ich denn auch den Werdegang von Carsten Höller untersuchen. Höllers Installationen werden oft unter dem Etikett «Kontextkunst» zusammengefasst, was anzeigen soll, dass diese Kunst aus Interventionen besteht, die ausserhalb institutioneller Räume stattfinden und die traditionelle Beziehung zwischen Künstler und Publikum vollkommen umkrempeln. Es ist eine Kunst, die vom Publikum eine Art der Teilnahme verlangt, die weit über das simple Betrachten hinausgeht und stattdessen eine aktive persönliche Beteiligung voraussetzt. Im Rahmen dieses generellen Ansatzes gibt es natürlich zahlreiche Varianten; die Orte sind sehr unterschiedlich und jeder Künstler hat seine eigene Art zu intervenieren. Bevor er sich der Kunst zuwandte, war Höller Naturwissenschaftler, und die Originalität seines Ansatzes ist zweifellos seinem wissenschaftlichen Background zu verdanken. Dieser erlaubt ihm, Kunst und Naturwissenschaft in einer Weise zu kombinieren, die seinen Installationen eine ganz spezielle Note verleiht – man könnte sie tatsächlich als Laborversuche betrachten. Wie er deutlich erklärt hat, geht es ihm bei der Gestaltung seiner Experimente darum, herauszufinden, wie die Leute reagieren, wenn sie bestimmten Umständen ausgesetzt werden, in denen sie sich mit Geräten auseinander setzen müssen, die das Bewusstsein verändern und die gewohnte Wahrnehmung in Frage stellen. Sein Ziel ist es, das Publikum zu Versuchskaninchen einer Reihe perzeptorischer und psychologischer Experimente zu machen. Er will, dass die Leute verwirrt sind und an dem, was sie normalerweise als Realität betrachten, zu zweifeln beginnen; er will, dass sie die Welt aus ungewohnten Perspektiven erleben. Wie in der Kontextkunst üblich, spielt das Publikum in Höllers Installationen eine entscheidende Rolle; seine Teilnahme wird nicht nur erwartet, sie ist ein lebensnotwendiger Faktor jedes einzelnen Werkes, das ohne sie gar nicht existieren könnte.

CARSTEN HÖLLER, AMUSEMENT PARK, 2006, installation view, MASS MoCA, North Adams, MA / VERGNÜGUNGSPARK, Installationsansicht. (PHOTO: KEVIN KENNEFICK)

Noch einen Schritt weiter geht das Experiment im Brüsseler Atomium, das ich hier etwas genauer unter die Lupe nehmen möchte: THE BAUDOUIN/BOUDEWIJN EXPERIMENT: A DELIBERATE, NON-FATALISTIC LARGE SCALE GROUP EXPERIMENT IN DEVIATION (Das Baudouin-Experiment: ein bewusstes, nicht fatalistisches, gross angelegtes Gruppenexperiment zum Thema Abweichung, 2001). Hier wird der Unterschied zwischen Publikum und Teilnehmenden ganz aufgehoben. Für dieses Experiment – bei dem es darum ging, zu untersuchen, was geschieht, wenn Menschen aus ihren gewohnten Zwängen befreit, aber gleichzeitig in einer bestimmten Art von Zeit und Raum eingesperrt werden – erklärte sich eine Gruppe von zweihundert Leuten bereit, für vierundzwanzig Stunden aus ihrem normalen Leben auszusteigen und den Tag vollkommen von der Aussenwelt abgeschnitten zu verbringen. Die Idee zu diesem Experiment rührt von einem seltsamen Kompromiss her, der 1990 in Belgien zustande kam, um den damaligen belgischen König, Baudouin, aus einem persönlichen Dilemma zu befreien. Obwohl er überzeugter Katholik war und als solcher die Abtreibung ablehnte, musste er, kraft seines königlichen Amtes, ein vom Parlament gutgeheissenes Gesetz zur Legalisierung der Abtreibung unterzeichnen. Dank eines ziemlich bizarren Artikels in der belgischen Verfassung fand man folgende Lösung für seinen moralischen Konflikt: Man erklärte den König einen Tag lang für regierungsunfähig, so dass das Gesetz an diesem Tag ohne seine Unterschrift verabschiedet werden konnte. Höllers Experiment war ursprünglich für das Jahr 2000 geplant, als Brüssel «Europäische Kulturhauptstadt» war, und sollte im Rahmen des von Barbara Vanderlinden und Jens Hoffmann für Roomade kuratierten Ausstellungsprojekts «indiscipline» stattfinden. Aufgrund des Widerstands von Baudouins Witwe, Königin Fabiola, musste es jedoch verschoben werden. Um mehr über die Gefühle des Königs zu erfahren, hatte Höller Fabiola schriftlich angefragt, was der König im Lauf jenes Tages gedacht und getan hätte. Fabiola antwortete ihm nicht, beschwerte sich jedoch beim Stadtpräsidenten von Brüssel, der seinerseits drohte, Roomade sämtliche Zuschüsse für die Teilnahme bei «Brüssel 2000» zu streichen, wenn sie Höllers Experiment nicht aus ihrem Programm nähmen. Daher die um ein Jahr verspätete Realisierung.

Vielleicht fragen Sie sich, in welchem Sinn ich solch ein Experiment als Beispiel einer kritischen Intervention anführe, die belegen soll, dass die Kunst ihre subversive Kraft n i c h t verloren hat? Unterscheidet es sich denn tatsächlich von den zahllosen Reality-Shows, die seit *Big Brother* über unsere Fernsehbildschirme flimmern? Um sicherzugehen darf ein solcher Vergleich nicht leichtfertig beiseite

geschoben werden, und Höller hatte bei der Planung seines Projektes mit Sicherheit solche Fernsehsendungen im Hinterkopf. Deshalb war er so sehr darauf bedacht, die Unterschiede hervorzuheben. So beschloss er etwa, dass das BAUDOUIN EXPERIMENT, anders als im Fernsehen, nicht aufgezeichnet würde, weder als Film noch als Video, und dass die Aufzeichnungen der Teilnehmenden selbst die einzigen bleiben sollten. Allein durch deren Berichte würden jene, die selbst nicht Teil des Experimentes waren, herausfinden können, was sich in jenen vierundzwanzig Stunden der Isolation abgespielt hatte. Dieses Fehlen einer bildlichen Aufzeichnung ist, wie Boris Groys unterstreicht, ein bezeichnendes Element, das den grundlegenden Unterschied zwischen der künstlerischen Dokumentation und der Art von Dokumentation, wie sie im Privatfernsehen betrieben wird, deutlich macht. Denn wie Groys sagt: «Nun wird die Performance von Carsten Höller aber nicht

CARSTEN HÖLLER, REVOLVING DOORS, 2004, exhibition view, aluminum, mirrored glass / DREHTÜREN, Ausstellungsansicht, Aluminium, verspiegeltes Glas.
(PHOTO: CASEY KAPLAN GALLERY, NEW YORK)

gezeigt, sondern nur dokumentiert, und zwar durch Erzählungen der Teilnehmer, die gerade das, was man nicht sehen konnte, zur Sprache bringen. Hier wird das Leben also wiederum als das verstanden, was erzählt und dokumentiert, aber nicht gezeigt, nicht vorgeführt werden kann.»[1)]

Das ist ein entscheidender Punkt, denn es bedeutet, dass Höllers Experiment, im Gegensatz zu *Big Brother*, die gesellschaftliche Realität als Konstrukt entlarvt. Indem es die Möglichkeit des unmittelbaren Kontaktes zum «wirklichen Leben» mittels direkter, ungebrochener Bilder in Frage stellt, unterstreicht es den diskursiven Charakter dessen, was allgemein als «objektive Welt» gilt, als der Stand der Dinge, der angeblich vorgegeben ist, unabhängig von der Vielfalt der Diskurse, die zu seinem Zustandekommen beitragen. Durch die sehr unterschiedlichen Berichte der Teilnehmer wird die Vielfalt der Diskurse sichtbar, aus denen sich das zusammensetzt, was als «Erfahrung» erlebt wird. Diese Art von Experiment stellt auch den essentialistischen Identitätsbegriff in Frage, denn es zeigt auf, dass das menschliche Subjekt ein Vielfaches ist und prekärerweise am Angelpunkt unterschiedlicher Einspruchsmöglichkeiten verankert ist. Seine Identität ist nie vorgegeben, sondern ist immer das Resultat eines Identifikationsprozesses.

In Übereinstimmung mit dieser Kritik der essentialistischen Objektivitätsvorstellung erklärt Höller, dass es unmöglich sei, das endgültige Ergebnis eines solchen Experimentes oder die Grenzen seiner Auswirkungen zu dokumentieren. Es gibt keine Möglichkeit, je ans Ende des Experiments zu gelangen. Sein Ziel ist denn auch kein objektives Resultat, sondern die Produktion einer immateriellen Geschichte oder Erzählung, deren Entwicklung sich der Kontrolle entzieht. Dieser Aspekt des offenen Ausgangs steht – zusammen mit dem Fehlen gesammelter Daten – im Einklang mit etwas, was Höller an seinen Experimenten oft hervorgehoben hat: ihr unwissenschaftlicher Charakter. Er hat wiederholt gesagt, dass er an der Schaffung von Situationen interessiert sei, die dem Publikum erlauben, mit sich selbst zu experimentieren, das «Unbekannte» zu erforschen. Was das BAUDOUIN EXPERIMENT angeht, erklärt er, dass es um die Schaffung einer einmaligen Gelegenheit gegangen sei, gemeinsam mit anderen die Möglichkeit zu erfahren, sich von dem zu befreien, was man normalerweise ist. Er betont, dass er keine wissenschaftliche Erkenntnis anstrebe, die weiter vermittelt werden könnte. Er versucht auch nicht, irgendeine Form von Unterhaltung zu bieten. Wie der Titel klar zum Ausdruck bringt, besteht der ganze Sinn des BAUDOUIN EXPERIMENT darin, den Menschen zu erlauben, kurz von ihrem üblichen Verhalten abzuweichen, sich für kurze Zeit zu weigern, ihren normalen Beruf auszuüben, und das alles in Gemeinschaft mit anderen. Eine solche Erfahrung abweichenden Verhaltens kann in meinen Augen weitreichende Konsequenzen haben. Sobald Menschen ihre gegenwärtige Lebensweise nicht mehr für die einzig mögliche halten, öffnet sich ihr Bewusstsein für eine Reihe neuer Möglichkeiten; sie erkennen, dass eine andere Welt möglich ist und dass andere Arten, ihre Subjektivität zu leben, in Reichweite liegen. Durch die Destabilisierung der allgemeinen, dem neoliberalen Konsens entsprechenden Sicht der Dinge tragen diese Experimente dazu bei, die von den herrschenden kapitalistischen Kräften propagierte Weltanschauung zu untergraben. Und auf diesem Gebiet des Kampfes um die Vormacht, meine ich, hat die Kunst ein entscheidendes Wort mitzureden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Boris Groys, «Kunst im Zeitalter der Biopolitik: Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation», in: *Documenta 11 – Katalog*, Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, S. 111.