



WAHRHEITEN

2021

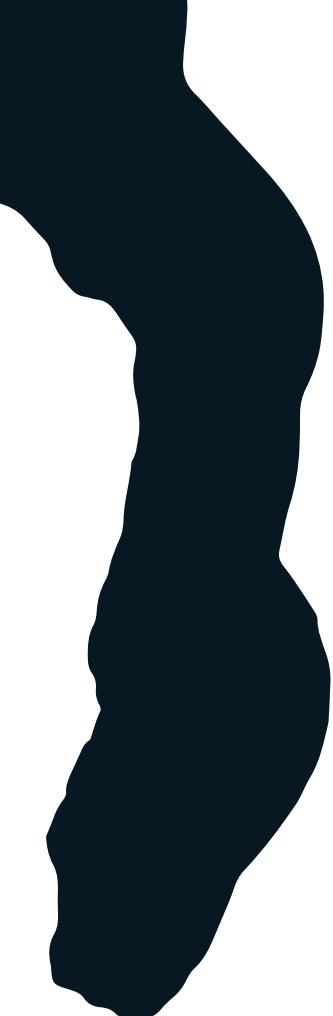
Chiara DAHLEM
Jerry FRANTZ
Claudia PASSERI
Gilles PEGEL
Nora WAGNER

STÖRENDE WAHRHEITEN

2021

**KUNST
IM ÖFFENTLICHEN
RAUM**





FLAGGE ZEIGEN!
SORTIR DU BOIS!

VÉRITÉS TROUBLANTES

SORTIR DU BOIS

Dans la société actuelle, nous constatons que nos habitudes et nos objectifs de vie traditionnels et familiers perdent progressivement de l'importance et sont relégués au second plan au profit d'une pluralisation et d'une individualisation de nos modes de vie.

L'Individualisation accrue de la société moderne intervient profondément dans la relation entre l'individu et la société et nous plonge dans un profond dilemme, surtout en période de crise comme celle que nous vivons actuellement. L'affranchissement des règles normatives et des institutions a rendu possible une grande liberté de choix, d'individualité et de réalisation de soi au fil du temps. Cependant, la quête d'autonomie et de détachement de l'humanité s'accompagne toujours d'une nouvelle dépendance au détriment de nos valeurs communes. Il est donc grand temps de sortir du bois.

Cinq artistes – Chiara Dahlem, Jerry Frantz, Claudia Passeri, Gilles Pegel et Nora Wagner – examinent d'un œil critique l'évolution de notre structure sociale lors de la seconde édition du projet artistique « Vérités troublantes » de la commune de Lorentzweiler. Celui qui veut être libre doit aussi assumer de plus en plus la responsabilité de la manière dont il veut façoner sa vie.

Avec ce projet artistique dans l'espace public, la commune de Lorentzweiler place l'art luxembourgeois au centre de l'attention et offre aux artistes et aux visiteurs la possibilité de prendre position et, par le biais de l'art, d'examiner d'un œil critique l'unité et l'antagonisme politiques, sociaux, économiques et

culturels des gens. Je tiens à remercier chaleureusement la commune de Lorentzweiler ainsi que les organisateurs de la commission culturelle pour avoir offert au public la possibilité de réfléchir à la nécessité de la normativité dans notre vie quotidienne avec ce projet artistique. Je souhaite aux visiteurs des rencontres fructueuses avec les artistes et leurs œuvres d'art.

Sam Tanson
Ministre de la Culture

STÖRENDE WAHRHEITEN FLAGGE ZEIGEN

In der heutigen Gesellschaft erleben wir, wie unsere traditionellen und uns bekannten Lebensgewohnheiten und -ziele fortschreitend an Bedeutung verlieren und zugunsten einer Pluralisierung und Individualisierung unserer Lebensstile immer mehr in den Hintergrund rücken.

Die verstärkte Individualisierung der modernen Gesellschaft greift tief ein in das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft und stürzt uns, gerade in Krisenzeiten, wie wir sie gegenwärtig erleben, in ein tiefgründiges Dilemma. Die Befreiung von normativen Regeln und Institutionen haben im Wandel der Zeit viel Wahlfreiheit, Individualität und Selbstverwirklichung ermöglicht. Das Streben der Menschheit nach Autonomie und Abnablung bringt jedoch auch immer eine neue Abhängigkeit zu Lasten unserer Gemeinschaftswerte mit sich. Höchste Zeit also Farbe zu bekennen!

Fünf KünstlerInnen - Chiara Dahlem, Jerry Frantz, Claudia Passeri, Gilles Pegel und Nora Wagner - setzen sich während der diesjährigen zweiten Auflage des Kunstprojektes „Störende Wahrheiten“ der Gemeinde Lorentzweiler, kritisch mit unserer sich wandelnden Gesellschaftsstruktur auseinander. Wer frei sein will, muss auch verstärkt Verantwortung dafür übernehmen, wie wir unser Leben gestalten wollen.

Mit diesem Kunstprojekt im öffentlichen Raum setzt die Gemeinde Lorentzweiler das luxemburgische Kunstschaffen in den Mittelpunkt und bietet sowohl den KünstlerInnen, wie auch den BesucherInnen, die Gelegenheit Stellung zu nehmen, und sich durch die Kunst kritisch mit dem politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Mit- und Gegeneinander der Menschen auseinanderzusetzen. Der Gemeinde sowie den Organisatoren der Kulturkommission möchte ich meinen herzlichen Dank aussprechen, dass sie der Öffentlichkeit mit diesem Kunstprojekt die Gelegenheit bieten, über die Notwendigkeit der Normativität in unserem Alltagsleben zu reflektieren. Den BesucherInnen wünsche ich aufschlussreiche Begegnungen mit den Künstlern und ihren Kunstwerken.

Sam Tanson
Kulturministerin

LA VÉRITÉ ?

Une authenticité, une évidence, un fait, une certitude, ou à la fin seulement une apparence ou un semblant ?

DÉRANGER ?

Bouleverser, contrarier, brouiller, contrecarrer, ou à la fin seulement altérer ou aliéner ?

Les membres de la Commission Culturelle de la Commune de Lorentzweiler ont choisi et engagé les artistes pour la 2ème édition des « Vérités troublantes ».

Le Collège Échevinal soutient les efforts et le travail de la commission bien que le choix et l'approche des artistes n'aient pas été nécessairement les leurs.

Mais les libertés d'expression sont les conditions sine qua non des artistes et de leurs démarches. Ainsi nous sommes convaincus que les œuvres exposées nous inciteront aux discussions et prises de position les plus diverses.

N'est-ce pas là le but de toute démarche artistique ?

Nous félicitons les membres de notre commission culturelle de leur engagement et de leur persévérance. Les contraintes de la pandémie n'ont pas facilité leur travail. Ceci vaut certainement encore à plus haut degré pour les artistes.

Nous sommes tous conscients des graves problèmes dont nos acteurs culturels ont dû faire face pendant ces longs mois de crise et d'incertitude. Nos félicitations vont aussi à l'adresse de nos collaborateurs du service technique. Leur savoir-faire et leur enthousiasme ont enchanté tous les acteurs et responsables de cet événement.

Nous sommes persuadés que les amateurs de la culture apprécieront l'édition 2021 et ne manqueront pas d'y trouver maints sujets et matières à discussion.

Nous vous souhaitons bonne visite et bon amusement.

Le Collège Échevinal

**Jos Roller, Bourgmestre
Marguy Kirsch-Hirtt, Échevin
Arno Mersch, Échevin**

DIE WAHRHEIT?

**Glaubwürdigkeit,
Selbstverständlichkeit,
Tatsache, Gewissheit, oder
schlussendlich doch nur
Schein oder Täuschung?**

STÖREN?

**Verärgeren, widersprechen,
verwirren, vereiteln oder
schlussendlich doch
nur verfälschen oder
verscherzen?**

Die Mitglieder der Kulturkommission der Gemeinde Lorentzweiler haben ihre Wahl getroffen und die Künstler der 2ten Ausgabe von „Störende Wahrheiten“ verpflichtet.

Der Schöffenrat unterstützt die Anstrengungen und die Arbeit der Kommission, obschon die Auswahl und die Vorgehensweise der Künstler nicht unbedingt die ihren gewesen wären. Aber die Meinungs- und Ausdrucksfreiheit sind die sine qua non Bedingungen der Künstler und ihres Schaffens. Somit sind wir überzeugt, dass die ausgestellten

Kunstwerke zu den vielfältigsten Diskussionen und Stellungnahmen führen werden.

Aber ist das nicht das Ziel allen künstlerischen Schaffens?

Wir beglückwünschen die Mitglieder der Kulturkommission für ihren Einsatz und ihre Ausdauer. Die Pandemie bedingten Einschränkungen haben ihre Arbeit nicht erleichtert. Dies gilt noch in weit höherem Maß für die Künstler. Uns allen sind die schwierigen Bedingungen aller Kulturschaffenden während den langen Monaten der Krise und der Unsicherheit bewusst. Unsere Glückwünsche gehen auch an die Mitarbeiter des technischen Dienstes. Ihr handwerkliches Können und ihre Begeisterung haben alle Beteiligten und Verantwortlichen dieser Veranstaltung überzeugt.

Wir sind sicher, dass alle Kulturliebhaber die Ausgabe 2021 schätzen werden. Bestimmt wird es nicht an Diskussionsanstoßen fehlen.

Wir wünschen Ihnen viel Spaß beim Besuch dieser Ausstellung.

Der Schöffenrat

**Jos Roller, Bürgermeister
Marguy Kirsch-Hirtt, Schöffe
Arno Mersch, Schöffe**

SORTIR DU BOIS

Le long de la RN7

Qui fait de la politique sinon l'art (Dieter Roelstraete, - curateur de la documenta) ou inversement : qui fait de l'art, sinon la politique ? Lorentzweiler continue à soutenir et favoriser la création professionnelle d'art contemporain sur son territoire.

Après le succès énorme de 2019 où les œuvres exposées se trouvaient toutes dans la forêt communale au lieu-dit Grouft, la commission culturelle est fière de présenter la seconde édition du projet « vérités troublantes », cette fois-ci avec le titre « Sortir du bois / Flagge zeigen ».

Déjà avant la pandémie, la commission culturelle avait occupé l'espace public pour présenter ses projets. Fidèle à son principe, les lieux d'exposition se situent cette fois-ci le long de la route de Luxembourg, route principale qui traverse les trois localités de Lorentzweiler, Helmdange et Bofferdange et sont ainsi accessibles à tout moment et à tout public.

La commission montre ces œuvres pour permettre, voire pour provoquer une discussion sur l'art et son rôle dans la société. Cette culture de débat participatif fait partie intégrante de la démarche de la commission culturelle. Chaque membre avait la liberté de proposer des artistes dont l'approche représentait au mieux la philosophie du projet « Sortir du bois/Flagge zeigen ». Les travaux et les idées d'une vingtaine d'artistes ont été discutés pendant plusieurs réunions. Après de longues et fructueuses discussions, cinq artistes ont été retenus, qui ont dès lors eu la liberté de réaliser leur projet proposé. La commission culturelle s'est prononcée unanimement en faveur de tous ces projets.

Comme l'exposition est éphémère, la commission édite ce catalogue afin de documenter le processus et les œuvres

réalisées. Sur le site www.stoerende-wahrheiten.com vous pouvez également lire ou télécharger une version anglaise.

Je remercie toutes les personnes et institutions qui ont contribué à la réalisation de cette exposition : le ministère de la culture, le collègue échevinal, le conseil communal, l'administration et le service technique et bien sur le curateur René Kockelkorn et tous les membres de la commission culturelle.

Je vous souhaite une agréable lecture et visite enrichissante de l'exposition. La commission culturelle se réjouit déjà de toutes les discussions que l'exposition va générer.

Paul Bach
Président de la commission culturelle

FLAGGE ZEIGEN

Entlang der RN7

Wer macht Politik, wenn nicht die Kunst (Dieter Roelstraete, - Documenta-Kurator) oder umgekehrt: Wer macht Kunst, wenn nicht die Politik? Die Gemeinde Lorentzweiler unterstützt und fördert weiterhin das professionelle zeitgenössische Kunstschaaffen.

Nach dem großen Erfolg von 2019, wo die ausgestellten Werke alle im Gemeindewald „Grouft“ zu sehen waren, ist die Kulturkommission stolz, die zweite Auflage des Projekts „Störende Wahrheiten“ vorzustellen, diesmal mit dem Titel „Sortir du bois / Flagge zeigen“.

Bereits vor Beginn der Covid-19 Pandemie besetzte die Kulturkommission den öffentlichen Raum, um ihre Projekte zu präsentieren. Getreu ihrem Prinzip befinden sich die Ausstellungsorte diesmal entlang der Hauptstraße, die die drei Ortschaften Lorentzweiler, Helmdingen und

Bofferdingen durchquert. So sind die Werke jederzeit und für jedes Publikum zugänglich.

Die Kommission zeigt diese Werke, um eine Diskussion über Kunst und ihre Rolle in der Gesellschaft zu ermöglichen oder sogar zu provozieren. Diese Kultur der partizipativen Debatte war ein integraler Bestandteil des Ansatzes der Kulturkommission. Jedes Mitglied hatte die Freiheit, Künstler vorzuschlagen, die in den Rahmen des Projekts passen. In mehreren Treffen wurden die Arbeiten und Ansätze von etwa zwanzig Künstlern diskutiert. Nach langen und einbringlichen Diskussionen wurden fünf Künstler zurückbehalten. Diese konnten dann ihre Arbeiten der Kommission vorschlagen. Alle diese Projekte wurden nochmals besprochen. Die Kulturkommission stimmte einstimmig für alle vorgeschlagenen Projekte.

Da es sich um eine zeitlich begrenzte Ausstellung handelt, veröffentlicht die Kommission diesen Katalog, um den Prozess und die Werke zu dokumentieren. Auf der Website www.stoerende-wahrheiten.com können Sie auch eine englische Version lesen oder herunterladen.

Ich möchte mich bei allen Personen und Institutionen bedanken, die zur Realisierung dieser Ausstellung beigetragen haben: dem Kulturministerium, dem Schöffen- und Gemeinderat, der Verwaltung, dem technischen Dienst und natürlich dem Kurator René Kockelkorn sowie allen Mitgliedern der Kulturkommission.

Ich wünsche Ihnen eine angenehme Lektüre und einen bereichernden Besuch der Ausstellung. Die Kulturkommission freut sich bereits jetzt auf die vielen Diskussionen, die die Ausstellung sicherlich auslösen wird.

Paul Bach
Vorsitzender der Kulturkommission



«Si l'art ne fait pas de politique, qui d'autre en ferait ?»

Dieter Roelstraete,
commissaire de la Documenta.

La pandémie endémique montre clairement que notre société traverse une crise profonde : l'égoïsme effréné règne en maître. Comme l'économiste Jonathan Aldred l'écrit dans son livre *License to be Bad/How Economics Corrupted us* (2019), notre perception de nombreuses idées et valeurs dans la société actuelle a évolué sur la confiance, la justice, l'équité, la liberté de choix et la responsabilité sociale. Des valeurs qui se sont développées au fil des siècles dans notre culture - façonnées par l'Antiquité, le christianisme, l'humanisme et les Lumières - et sur lesquelles repose l'ensemble de notre culture civique et notre ordre social. Des idées et des valeurs qui reflètent toute la complexité de l'être humain. Tout cela semble révolu. La complexité a été remplacée par l'unidimensionnalité. Aujourd'hui, on ne parle plus que de l'*homo oeconomicus* : une vision de l'homme dont la seule motivation ne serait que son intérêt personnel.

Herbert Marcuse, dans son classique *L'homme unidimensionnel*, édité aux Etats-Unis en 1964, attribue cette évolution à la domination des marchandises et de la consommation. Un monde dans lequel l'homme est guidé par un désir compulsif de "choses inutiles". La consommation et la cupidité comme sens de la vie. L'homme devient son propre esclave – aux conditions librement consenties.

Cette dévalorisation de toutes les valeurs, la rupture de toute attache significative crée un vide qui ne demande qu'à être comblé. Et qu'est-ce qui s'y prêterait mieux que l'art, domaine de l'activité humaine où se négocie le vrai ?

Et c'est le cas ! De plus en plus, des artistes du monde entier se manifestent en tant que défenseurs des droits de l'homme, de la dignité humaine, des droits des animaux, de l'environnement, etc. Un nouveau terme a même été inventé pour le désigner : ARTIVISME, une combinaison entre l'action et l'art. C'est une lutte pour le renouvellement et l'expansion d'un contrat social dont le fondement repose sur l'idée de liberté de Rousseau, qui a jadis contribué à constituer notre culture bourgeoise : à savoir que la véritable liberté n'est possible que si l'homme se lie par des normes et des valeurs, en bref par le droit et la morale.

Mais les voix réclamant plus de justice et de solidarité peinent à se faire entendre dans le monde de l'art. Les raisons de cette situation, comme le révèle Enrico Lunghi dans sa remarquable contribution au catalogue, sont multiples mais claires : le spectacle et le capital règnent en maîtres. Une évolution qui affecte non seulement la face visible (la tendance à la conformité, voire à la complaisance, est indéniable), mais aussi la structure interne, les fondements idéologiques, de l'art moderne. Il a longtemps été convenu que tout art ambitieux ne pouvait se concevoir qu'en termes progressifs. Autrement dit, l'art d'avant-garde doit être au service du projet émancipateur, de l'idéologie du progrès de la modernité (c'est-à-dire la liberté, l'égalité et la fraternité). Par conséquent, on revendiquait un lien entre l'art et l'éthique. On cherchait la consonance entre l'art et la vie.

Ce consensus s'est dissous. Pour le dire de façon polémique : le lien entre l'art et la vie a disparu à notre époque post moderne. L'abandon de la maxime du progrès est dévastateur pour l'art comme pour la société. La menace de rechute dans des valeurs d'avant les modernes et de concevoir l'art comme décoration, symbole désuet des structures pré-démocratiques, est bien réelle.

L'industrie culturelle néolibérale au pouvoir aime se parer d'idées progressistes, mais ce n'est que pur cynisme. C'est une opposition cool et branchée, rien qu'un acte vide issu de la culture pop. C'est un "comme si" pour des raisons économiques. C'est une distraction. L'engagement en faveur de l'utopie n'est qu'un vœu pieux. En vérité, le monde de l'art institutionnalisé sert le régime du panem et circenses, du pain et des jeux. La véritable lutte pour le changement social se joue trop souvent loin de l'art – hélas !

René Kockelkorn

„Wenn die Kunst keine Politik macht, wer sonst?“

Dieter Roelstraete,
documenta - Kurator.

Es ist in der grassierenden Pandemie unübersehbar, dass unsere Gesellschaft sich in einer tiefgreifenden Krise befindet: es regiert der hemmungslose Egoismus. Wie der Wirtschaftswissenschaftler Jonathan Aldred in seinem Buch *Der korrumpierte Mensch* (2019) schreibt, hat sich in der heutigen Gesellschaft ein Wandel in unserem Verständnis vieler Ideen und Wertvorstellungen vollzogen. Ideen über Vertrauen, Gerechtigkeit, Fairness, Entscheidungsfreiheit und soziale Verantwortung. Wertvorstellungen, die über Jahrhunderte in unserer Kultur – geprägt von Antike, Christentum, Humanismus und Aufklärung – gewachsen sind und auf die unsere ganze bürgerliche Kultur und Gesellschaftsordnung aufbaut. Ideen und Ordnungsprinzipien, die die ganze Komplexität des Menschen widerspiegeln. Das scheint Vergangenheit. Komplexität ist durch Eindimensionalität ersetzt worden. Heute gibt man ununterbrochen dem *homo oeconomicus* das Wort: eine Vorstellung vom Menschen, dessen Antrieb nur Eigennutz sein soll.

Herbert Marcuse führt diese Entwicklung in seinem Klassiker *Der eindimensionale Mensch*, 1964 erstmals in den USA erschienen, auf die Dominanz der Warenwelt und des Konsums zurück. Eine Welt, in dem der Mensch von einem zwanghaften Verlangen nach „unnützen

Dingen“ geleitet wird. Konsum und Gier als Sinn des Lebens. Der Mensch ist hier Sklave seiner selbst – in frei gewählten Verhältnissen.

Dieses *Entwerten aller Werte*, das Wegbrechen jedes sinnstiftenden Halts schafft eine Leere, die danach schreit, ausgefüllt zu werden. Und was wäre geeigneter dazu als die Kunst, der Bereich des menschlichen Tuns, in dem das Eigentliche verhandelt wird?

Und das tut sie! In zunehmendem Maße manifestieren sich weltweit Künstler und Künstlerinnen als Vorkämpfer für die Menschenrechte, für die Menschenwürde, für Tierrechte, für die Umwelt, usw. Es ist sogar ein neuer Begriff dafür geprägt worden: ARTIVISM, eine Kombination zwischen Aktion und Kunst. Es ist ein Kampf für das Erneuern und Erweitern eines Gesellschaftsvertrags, dessen Fundament auf Rousseau's Idee der Freiheit, die einst unsere bürgerliche Kultur zu konstituieren mitgeholfen hat, beruht: nämlich, dass wahre Freiheit nur dann möglich ist, wenn der Mensch sich durch Normen und Werte, kurzum durch Recht und Moral, bindet.

Aber die Stimmen für mehr Gerechtigkeit und Solidarität haben es auch in der Kunstwelt schwer, sich Gehör zu verschaffen. Die Ursachen dafür sind, wie Enrico Lunghi in seinem bemerkenswerten Katalogbeitrag offenlegt, vielfältig, aber eindeutig: es regiert das Spektakel und das Kapital. Eine Entwicklung, die im Übrigen nicht nur die äußere Gestaltung – die Tendenz zur Konformität, gar Gefälligkeit, ist unverkennbar –, sondern auch die innere Struktur, den ideologischen Unterbau der modernen Kunst berührt. Man war sich lange Zeit einig, dass ambitionierte Kunst nur fortschrittlich gedacht werden

kann. D.h. avantgardistische Kunst sollte im Dienste des emanzipatorischen Projektes, der Fortschrittsideologie der Moderne (i.e. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit) stehen. Deshalb postulierte man eine Verbindung zwischen Kunst und Ethik. Man suchte den Gleichklang zwischen Kunst und Leben.

Dieser Konsensus hat sich aufgelöst. Um es polemisch zu formulieren: im heutigen postmodernen Kunstbetrieb ist der Nexus zwischen Kunst und Leben zerstört. Die Preisgabe der Maxime des Fortschrittes ist sowohl für die Kunst als auch für die Gesellschaft verheerend. Es droht ein Rückfall in vormoderne Werte und in ein längst überlebt geglaubtes Kunstdenken, nämlich Kunst als Dekoration, als Abbild vordemokratischer Strukturen.

Die herrschende neoliberalen Kulturindustrie schmückt sich zwar gerne mit fortschrittlichen Ideen, aber das ist blander Zynismus. Es ist Opposition als coole, hippe Attitüde, als leere, popkulturelle Geste. Es ist ein Als-ob aus wirtschaftlichen Gründen. Es ist ein Ablenken. Das Bekenntnis zur Utopie ist nur ein Lippenbekenntnis. In Wahrheit dient die institutionalisierte Kunstwelt dem Regime des *panem et circenses*, „Brot und Spiele“. Der wirkliche Kampf für gesellschaftliche Veränderung findet größtenteils ohne die Kunst statt – leider.

René Kockelkorn

QUELLES LIBERTÉS POUR L'ART POST-COVID 19 ?

Je commence cette réflexion sur la liberté de l'art et des artistes dans l'ère post-Covid 19 en m'appuyant sur deux informations récentes : d'une part, on estime que, dans le monde, le nombre de nouveaux pauvres attribuables à la pandémie se situera entre 119 et 124 millions¹ (c'est-à-dire presque la totalité du nombre de personnes nées durant cette période), d'autre part et en même temps, jamais encore la richesse des gens les plus fortunés de la planète n'avait crû de manière aussi rapide et importante.²

Dans le même contexte, on apprend que le patron de Moderna, l'un des producteurs de vaccins utilisés pour lutter contre le coronavirus, compte parmi ces heureux nouveaux milliardaires. Comme par hasard et sans que les médias n'éclatent de rire en rapportant ses propos, il préconise « une troisième dose de vaccin dès la fin de l'été pour les personnes à risques »³... Sachant que la population humaine, qui ne cessera de croître pendant plusieurs décennies encore, est le seul « territoire » en expansion que le capitalisme peut continuer de conquérir sur une planète limitée dont il aura bientôt épuisé les autres ressources sans avoir d'alternative (seul un idiot peut prendre au sérieux la chimère et l'imposture spéculative que constitue la conquête de l'espace), il n'est pas surprenant que le Covid 19 ait fourni à ce capitalisme prédateur la bonne occasion d'assujettir cette dernière proie. En instrumentalisant la santé des individus, il continue en effet d'engranger des profits,

alors que tout le reste se fait rare, y compris la biomasse qu'il détruit de manière écervelée afin de produire l'énergie nécessaire à sa survie.

Cette réalité s'inscrit dans la tendance générale des dernières décennies qui ont vu le fossé se creuser entre les riches et les pauvres et, corollairement, les idéaux démocratiques s'éroder. Elle confirme la thèse de Naomi Klein selon laquelle toute crise dans les sociétés contemporaines - et une pandémie en fait partie, comme les catastrophes naturelles et les bulles financières qui éclatent - induit systématiquement une concentration des pouvoirs et des richesses, et augmente donc simultanément la masse des indigents.

CETTE RÉALITÉ EST AUSSI CELLE DES ARTISTES ET DE L'ART.

Or, la conception de l'art comme expression de la liberté individuelle et comme puissance d'élévation et d'émancipation, tout comme celle d'un art engagé capable d'influer sur le développement de la société (conception qui, me semble-t-il, prévaut dans le projet Störende Warheiten et que je défends également), s'est constituée sous des prémisses fondamentalement autres. Elle est la conséquence de la lente transformation du statut des artistes, longtemps enfermés dans les protocoles stricts des corporations du moyen âge, transformation qui ne s'est, de fait, concrétisée que vers la fin du 19ème siècle. Et encore, à bien y regarder, seulement pour les artistes

d'avant-garde, qui n'étaient de loin pas la majorité - il s'agissait en gros, de ceux qui remettaient en question les enseignements des académies (aujourd'hui remplacées par les écoles d'art) et que seuls, logiquement, l'histoire de l'art moderne tend à retenir. C'était également l'époque où l'Occident a imposé sa suprématie partout dans le monde, l'époque de l'industrialisation galopante, du triomphe de la bourgeoisie sur l'Ancien Régime, de l'exploitation coloniale et de l'alphabétisation d'une grande majorité des populations - alphabétisation devenue si essentielle au fonctionnement d'une société urbanisée et dé-ruralisée que l'on peut douter qu'elle fut juste le fruit d'une volonté philanthropique. Évidemment, ce processus s'est enclenché bien plus tard dans les sociétés non-occidentales et colonisées : pour certaines il n'est pas encore terminé, pour d'autres il est déjà interrompu.

Dans ce contexte nouveau, les tout aussi nouveaux intellectuels pouvaient compter sur une audience devenue consistante : pour la première fois dans l'histoire, la chose écrite était susceptible d'atteindre les masses, ce qui explique, entre autres, les succès populaires des romans d'un Victor Hugo, d'un Alexandre Dumas, d'un Herman Hesse ou d'un Jules Verne. Les écrivains qui réussissaient vivaient comme de grands bourgeois (ils étaient d'ailleurs souvent issus de cette classe) et se voyaient admirés par le peuple. Les peintres, les musiciens, les acteurs et les danseurs, eux, bataillaient encore pour être vus comme autre chose que des marginaux ou des singes savants : si les plus originaux (ou les plus dévoyés) parmi les anciens aristocrates et les nouveaux riches aimait s'encaniller en leur compagnie, ces artistes ne jouissaient pas d'une véritable considération sociale – d'où aussi, l'apparition du mythe de l'ar-

tiste maudit, dont Vincent Van Gogh est le paradigme, ou de l'artiste cherchant l'idéal d'une société originelle et pure, loin de l'Occident, comme Paul Gauguin.

Mais très vite, une scission se produisit entre ceux qui ne possédaient que les bases de l'instruction et ceux qui avaient accès aux études supérieures. De là découle la séparation artificielle qui s'est instaurée depuis entre la culture populaire et la culture savante (*low and high culture*) – ne pas mélanger les torchons et les serviettes et imposer les codes de cette distinction a de tout temps été une préoccupation majeure des classes dominantes.

Marcel Duchamp incarne à merveille ce passage. Fils de notaire, intelligent, doué et cultivé, il a parfaitement compris quelles libertés artistiques le monde en train de se faire allait permettre. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si c'est Outre-Atlantique qu'il s'est d'abord distingué. Les États-Unis étaient, en effet, le premier pays industrialisé à établir une société fondée sur trois niveaux d'instruction, chacun destiné à environ un tiers de la population : le bas pour le prolétariat, le moyen pour les commerçants et les employés des services, le haut pour les dirigeants.⁴ Lorsque, bouleversant les codes communément admis par les gens cultivés de l'époque, Duchamp exposa son *Nu descendant l'escalier* à l'*Armory Show* en 1913, il donna à la jeune classe des académiciens américains, plus éduquée encore, un premier point de ralliement. Par la suite, ses *ready-made*, son *Grand Verre*, et son *Etant donnés*, toutes œuvres exigeant une belle ouverture d'esprit et un affranchissement des repères établis, ne firent que confirmer son statut d'artiste pour l'intelligentsia naissante. Et ce n'est pas un hasard non plus s'il est devenu un mythe en Europe

seulement à partir de l'après seconde guerre mondiale, lorsque les Européens ont commencé à rattraper le retard en études supérieures qu'ils avaient par rapport aux États-Unis – trop tard donc pour empêcher New York de détrôner Paris (et d'autres villes européennes) comme capitale mondiale de l'art, comme le montre bien l'attribution du prix à l'Américain Robert Rauschenberg à la biennale de Venise en 1964.

Mais, en même temps, les deux guerres mondiales successives ayant fait des ravages parmi le gros des populations tout en laissant également quelques trous à combler dans les hautes sphères, elles ont poussé à la reconstruction massive et à la modernisation à marche forcée : cela a permis, de manière plutôt inespérée, à un certain nombre de gens issus des classes populaires (peu, en réalité) et de la petite bourgeoisie (beaucoup plus) d'accéder aux études universitaires et d'intégrer le monde académique. Rétrospectivement, cette époque semble être celle où l'ascenseur social a le mieux fonctionné (probablement plus par nécessité économique que par volonté politique établie) et celle qui a forgé le sentiment des avantages de la démocratie chez la plupart de ceux qui en ont recueilli le bénéfice – de fait, dans les années 1960, l'écart entre les riches et les pauvres avait atteint son niveau le plus bas en Occident, grâce aussi à l'exploitation colonialiste du reste de la planète, bien entendu. Or, ce monde académique, jeune et mélangé socialement comme jamais auparavant, allait presque naturellement s'identifier avec les formes d'art intellectuellement plus exigeantes et les promouvoir, approfondissant du même coup, de manière plus ou moins consciente et probablement involontaire, le fossé entre art populaire et art savant.

L'avènement de l'art conceptuel et des pratiques artistiques hautement théorisées de cette époque corroborait et alimentait ce développement, même si simultanément, le pop art brouillait superbement les frontières, perpétuant l'illusion de son accessibilité auprès du petit peuple (il ne faut pas perdre de vue que cet art aussi était possédé uniquement par les – nouveaux – riches). Cependant, pour la première fois, des gens d'origines modestes pouvaient, grâce à leurs capacités intellectuelles (et généralement beaucoup de travail), accéder aux sphères supérieures et tenir dans les universités, les musées et les débats publics le même rang que les éternels fils à papa (les femmes étaient encore très minoritaires dans le secteur culturel) qui y parvenaient davantage par le privilège de leur naissance et de leurs relations que par leurs mérites réels.

On peut donc comprendre que l'art a dès lors pu apparaître comme un facteur d'émancipation, d'élévation et d'expression d'une liberté individuelle, et même de transformation sociale – cela correspondait à son rôle réel aussi bien du point de vue intellectuel que sociétal.

C'est sur cet arrière-fond que, suite à la révolution (avortée) de la jeunesse (généralement gâtée) de mai 1968, les académies d'art traditionnelles ont été réformées pour devenir les écoles d'art d'aujourd'hui.⁵ Là aussi, le modèle vient des États-Unis, bien qu'on puisse aller chercher ses origines dans le mouvement Arts & Crafts de William Morris et le Bauhaus de Walter Gropius : le fameux Black Mountain Collège en est l'archétype accompli. De fait, si la plupart des parcours artistiques qui ont marqué l'histoire de l'art depuis le milieu du 19ème siècle jusqu'en 1945 se sont construits et affirmés par opposition au

métier enseigné dans les académies, en revanche, les artistes qui ont marqué l'après-guerre sont très souvent issus de l'université, et ils ont d'emblée introduit le discours théorique (et politique) dans leur démarche. Les écrits des artistes deviennent alors de véritables thèses, intellectuellement sophistiquées et méthodiquement construites, très différentes des manifestes et des publications philosophico-mystiques des avant-gardes historiques d'avant 1914. Il suffit pour s'en convaincre de comparer le lyrisme emphatique du futuriste Filippo Marinetti ou les obscures élucubrations poétiques de Kandinsky avec la clarté discursive de Daniel Buren ou avec la rigueur structurelle de Donald Judd, par exemple. Et il est logique que ces artistes, une fois consacrés, aient transformé l'enseignement artistique à leur image.

Ainsi, la première génération d'enseignants des nouvelles écoles d'art était fortement imprégnée des idées gauchistes qui ont promu les idéaux d'émancipation dont elle était elle-même le fruit. Et cette tendance s'est ensuite propagée dans les musées qui, jusqu'alors largement conservateurs et élitistes, se sont d'abord vus concurrencés par les centres d'art contemporain, plus indépendants, apparus à partir des années 1970, et ont ensuite intégré, pour une partie d'entre eux du moins, les mêmes idéaux progressistes et démocratiques.

Mais la réaction ne s'est pas fait attendre ou, plus précisément, le sens de l'histoire allait encore s'inverser. Incapables de prolonger leur mouvement libérateur et égalitariste au-delà du seuil nécessaire à la consolidation des nouveaux repères, les sociétés redeviennent conservatrices et rétablissent les anciennes hiérarchies, fut-ce dans de nouveaux oripeaux et en intégrant les homines novi, tout en se servant des technologies de pointe à leur disposition.

Au moment même où le talent, le mérite et la maîtrise intellectuelle permirent à certains, grâce aux connaissances acquises et au discours réfléchi, d'accéder, dans les institutions culturelles, aux postes habituellement occupés par ceux qui jouissaient des priviléges des sphères dominantes, le rouleau compresseur néolibéral commença à freiner les ascensions sociales et à rigidifier les situations, rétablissant les compartimentations entre les classes selon le seul critère du succès économique et des richesses accumulées.

Ainsi, on peut considérer que l'offensive idéologique contre l'art conceptuel et ses développements (le land art, l'arte povera, l'art corporel, les performances, etc.), dont l'idéal consistait justement à se libérer de toute emprise marchande, est venue du marché de l'art dès le milieu des années 1960, au plus tard lorsqu'a été fondée la première foire des galeries à Cologne. Peu après, le retour à la peinture (Neue Wilden en Allemagne, transavanguardia en Italie, figuration libre en France, bad painting aux États-Unis, etc.) consacrait à nouveau la primauté du produit artistique sur les démarches poétiques et politiques qui espéraient fonder la société sur de nouvelles bases.

Un demi-siècle plus tard, le constat est sans appel : les musées d'art ne sont plus qu'un rouage parmi d'autres de l'industrie culturelle et touristique et ne servent (presque) plus qu'à entériner les tendances du marché et à valoriser les collections privées des nouveaux riches en soif de reconnaissance – ce pauvre ersatz des valeurs humanistes. Ils ne sont plus les lieux de la découverte, de la réflexion et de la contemplation qu'ils ont rêvé d'être, et n'incarnent plus, sinon par une communication fallacieuse, l'utopie démocratique dont ils se sont un temps fait les hérauts. Ils sont aujourd'hui à la

traîne, voire à la botte, des foires d'art qui, à travers conférences, colloques et symposiums, organisent des rassemblements d'intellectuels réduits à servir d'aliibi à ces événements marchands et people. Le monde de l'art est désormais intégré à un système pour lequel le seul critère d'évaluation est le succès financier et médiatique - ces deux vont de pair, puisque les grands médias sont détenus par les mêmes milieux, et loin de constituer un contre-pouvoir, ne font que renforcer celui en place. Aucune parole critique n'a plus prise sur lui : le discours critique même ne sert d'ailleurs plus que de faire-valoir et de divertissement à ce système.

Pour les artistes, la situation n'est pas commode. Il faut tenir compte du fait que, en règle générale et à peu près partout dans le monde, moins de 2% de ceux qui se déclarent artistes vivent de leur art, qu'une moitié d'entre eux survit grâce à des métiers alimentaires ou un soutien extérieur (rémunération du conjoint ou rente) et que la grande majorité est paupérisée. On retrouve donc dans la sphère artistique les mêmes proportions et les mêmes dépendances que dans la société dans son ensemble : une infime minorité accapare l'argent et l'attention des médias, tous les autres nourrissent le système en y participant mais, sans levier pour le transformer, ils ne font que le subir. En effet, pour les artistes aussi, le glissement progressif vers la pauvreté, l'exclusion et la marginalisation devient le sort commun, malgré les exceptions qui sont logiquement célébrées et promues comme modèles à suivre par le star system et malgré l'illusion passagère que confère la célébrité virtuelle sur les réseaux sociaux.

À cela s'ajoute que les écoles d'art aussi reflètent cette évolution extrêmement polarisée. Quelques-unes d'entre-elles, choyées par les galeries multinationales

et les grands collectionneurs, fournissent l'essentiel des rares artistes à succès, tandis que la plupart ne fait qu'assurer quelques années de répit et – dans le meilleur des cas, de rêve – aux futurs sans-emploi. Dès l'origine, les écoles d'art n'ont jamais vraiment concerné qu'une mince couche de la population – il est vrai que le monde de l'art est d'une uniformité sociologique assez effrayante, à des lieues de son idéal égalitariste et d'ouverture démocratique : pendant des décennies, elles ont surtout attiré la descendance des premières générations d'académiciens et elles n'ont pratiquement jamais touché les classes ouvrières, encore moins les populations immigrées. Mais le déclassement social guette désormais également cette descendance et les diplômes élevés qui lui sont accessibles ne lui procurent plus guère de débouchés viables – c'est le cas dans l'enseignement public dans son ensemble d'ailleurs.

Or l'enseignement artistique lui-même s'est également transformé entretemps : l'élan contestataire et libérateur qui le portait à la suite des années 1960 a laissé la place au conformisme et au formatage. Les étudiants en art sont aujourd'hui davantage éduqués à soigner la présentation de leurs dossiers qu'à développer leurs capacités personnelles, afin d'avoir une chance de prendre place sur le marché, dans un monde de l'art dirigé par quelques grosses fortunes qui souvent font non seulement la cote des artistes, mais les artistes eux-mêmes.⁶

Dans cette logique, on ne peut pas attendre de l'art et des artistes qu'ils fassent de la politique, et surtout pas qu'ils entreprennent de transformer la société : de plus en plus, ils ne font que subir et entretenir, parfois malgré eux, le système établi. Les conditions actuelles font de l'art un produit de prestige et

de distinction pour les nouveaux riches – lorsqu'il ne sert pas au placement financier ou au blanchiment d'argent – et des artistes les fournisseurs interchangeables d'une industrie indifférente au véritable amour de l'art et à ceux qui ne sont pas adaptés au marché. L'écart qui se creuse partout entre les riches et les pauvres tend à rigidifier les cloisonnements sociaux et même à rendre caduque l'illusion démocratique, tout en attisant les conflits dans un contexte de raréfaction des ressources et de catastrophes écologiques. Autrement dit : l'idéal émancipateur de l'art s'est forgé à une époque d'abondance matérielle (pour les Occidentaux) et d'utopie démocratique permettant à beaucoup d'échapper aux déterminismes sociaux : il est à craindre qu'il devra déchanter face aux pénuries et aux autoritarismes qui s'annoncent. Sans parler de la digitalisation et de l'utilisation des réseaux sociaux souvent salués comme des plateformes de libre expression ou comme un outil de communication alors qu'ils visent avant tout à un contrôle sans bornes des individus et une uniformisation des esprits.⁷ Les frontières entre les classes (qu'on a feint de nier pendant toute cette période) se durcissent à nouveau et il ne serait pas étonnant que les sociétés cultivent bientôt des liens de dépendances et d'asservissements proches de ceux qui existaient dans les structures féodales ou dans l'Ancien Régime. Auquel cas, l'art servira le politique et le pouvoir ou sera simplement ignoré. À moins que les artistes ne se forgent de nouvelles armes artistiques et intellectuelles, indépendantes du système dans lequel ils sont embourbés. Ce sera difficile...

-
- 1 blogs.worldbank.org/fr/opendata/actualisation-des-estimations-impact-pandemie-covid-19-sur-pauvrete
 - 2 www.forbes.com/billionaires/, www.wort.lu/de/business/trotz-corona-war-2020-ein-rekordjahr-fuer-die-fondsindustrie-60759897de135b9236dcb0aa
 - 3 www.lemonde.fr/planete/article/2021/05/23/covid-19-le-patron-de-moderna-preconise-une-troisieme-dose-de-vaccin-des-la-fin-de-l-ete-pour-les-personnes-a-risque_6081182_3244.html
 - 4 Voir Emmanuel TODD, *Où en sommes-nous ? – Une esquisse de l'histoire humaine*, Editions Seuil, Paris 2017.
 - 5 Dans les pays de l'Europe de l'Est cela ne s'est fait, progressivement, qu'après 1989, et dans le reste du monde encore plus tard.
 - 6 En France, les milliardaires Arnaud et Pinault incarnent parfaitement la structure oligopolistique du monde de l'art et sa soumission au marché, à la finance et aux médias. Voir, entre autres, ces deux excellents ouvrages : Annie LE BRUN, *Ce qui n'a pas de prix*, Editions Stock, Paris 2018, et Wolfgang ULLRICH, *Siegerkunst : Neuer Adel, teure Lust*, Wagenbach Vlg, 2016
 - 7 Voir Félix TREGUER, *L'utopie déchue*, Fayard, Paris 2019 et Edward SNOWDEN, *Mémoires vives*, Seuil, Paris, 2019

Enrico Lunghi

Mai 2021

WELCHE FREIHEIT FÜR DIE KUNST NACH CORONA?

Ich beginne meine Überlegungen über die Freiheit von Kunst und KünstlerInnen in der Nach-Corona-Zeit mit zwei aktuellen Meldungen: Schätzungen zufolge wird die Zahl derer, die aufgrund der Pandemie in die Armut abrutschen, zwischen 119 und 124 Millionen liegen (das entspricht beinahe der Gesamtzahl von Geburten im selben Zeitraum);¹ und gleichzeitig stieg das Vermögen der reichsten Menschen der Welt so schnell und so stark an wie noch nie.²

Gemeldet wird auch, dass einer dieser glücklichen neuen Milliardäre der CEO von Moderna ist, des Herstellers einer der Impfstoffe gegen das Coronavirus. Ganz zufällig und keineswegs unter dem Gelächter der Medien, die darüber berichten, empfiehlt er „eine dritte Impfdosis für Risikogruppen im Spätsommer.“³ ... Nun ist bekanntlich die menschliche Bevölkerung, die noch einige Jahrzehnte lang immer weiter zunehmen wird, das einzige expandierende »Territorium«, das der Kapitalismus noch erobern kann, während er die übrigen Ressourcen auf dem begrenzten Planeten bald erschöpft haben wird, ohne dass sich eine Alternative auftäte (nur Schwachsinnige können das Hirngespinst, die spekulative Hochstapelei einer Eroberung des Weltalls ernstnehmen) – da scheint es nicht erstaunlich, dass die Covid-Pandemie diesem räuberischen Kapitalismus die willkommene Gelegenheit bietet, sich diese letzte Beute einzuverleiben. Er instrumentalisiert die Gesundheit der Bevölkerung und fährt weiter Profite ein, während alles andere Seltenheitswert erlangt, auch die Biomasse, die er gedankenlos zerstört,

um die Energie zu produzieren, die er zum Überleben braucht.

Diese Wirklichkeit passt zum allgemeinen Trend der letzten Jahrzehnte, in denen der Graben zwischen Reich und Arm immer tiefer und die demokratischen Ideale entsprechend geschwächt wurden. Sie bestätigt die These von Naomi Klein, der zufolge jede Krise in den heutigen Gesellschaften – und eine Pandemie ist so eine Krise, wie auch die Naturkatastrophen und die platzen Finanzblasen – systematisch zur Konzentration von Macht und Reichtum führt und also zeitgleich die Masse der Bedürftigen vergrößert.

UND DIESER WIRKLICHKEIT IST AUCH DIE DER KÜNSTLERINNEN UND DER KUNST.

Der Begriff der Kunst als Ausdruck individueller Freiheit und als Mittel zum Aufstieg und zur Emanzipation, ebenso wie der Begriff der engagierten Kunst, die auf die Entwicklung der Gesellschaft Einfluss nehmen kann (ein Kunstbegriff, der dem Projekt Störende Wahrheiten zugrunde liegen dürfte und den ich mir auch zu-eigen mache), entstand freilich unter ganz anderen Bedingungen. Er folgte aus dem allmählich sich wandelnden Status der Künstler, die lange in den strengen Regulalien der mittelalterlichen Gilden gefangen gewesen waren; dieser Wandel vollzog sich tatsächlich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, und selbst da, wenn man genau hinsieht, nur für die KünstlerInnen der Avantgarde, die keinesfalls in der Mehr-

heit waren – im Grunde lediglich die, die die Lehre der Akademien (an deren Stelle heute die freien Kunstschen stehenden) in Frage stellten und die logischerweise erst von der modernen Kunstgeschichte überhaupt wahrgenommen wurden. Zeitgleich setzte der Westen weltweit seine Vorherrschaft durch, es war die Zeit der galoppierenden Industrialisierung, des Triumphs des Bürgertums über das Ancien Régime, der kolonialen Ausbeutung und der Alphabetisierung einer großen Mehrheit der Bevölkerung – wobei diese Alphabetisierung so unabdingbar für den geordneten Ablauf einer urbanisierten, ent-ländlichten Gesellschaft wurde, dass man bezweifeln darf, dass sie lediglich auf philanthropische Bestrebungen zurückzuführen ist. Natürlich begann dieser Prozess in den nicht-westlichen, kolonisierten Gesellschaften sehr viel später; in manchen dieser Gesellschaften ist er noch nicht abgeschlossen, in manchen bereits unterbrochen.

In diesem neuen Kontext konnten die genauso neuen Intellektuellen auf ein beträchtliches Publikum zählen: Zum ersten Mal in der Geschichte erreichte das geschriebene Wort die Massen, was unter anderem den breiten Erfolg der Romane von Autoren wie Victor Hugo, Alexandre Dumas, Hermann Hesse oder Jules Verne erklärt. Die erfolgreichen Schriftsteller lebten wie Angehörige des Großbürgertums (dem sie übrigens auch häufig entstammten) und genossen die Bewunderung des Volks. Maler, Musiker, SchauspielerInnen und TänzerInnen dagegen kämpften häufig noch um ihre Anerkennung als etwas anderes als Außenseiter oder dressierte Affen: Zwar schmückten sich die originellsten (oder die depraviertesten) Vertreter der ehemaligen Aristokratie und die Neureichen gern mit ihrer (schlechten) Begleitung, doch echte soziale Anerkennung erhielten diese KünstlerInnen nicht. Dem entspricht auch die Entstehung des Mythos vom artiste maudit mit Vincent

Van Gogh als paradigmatischem Vertreter, oder des Mythos des Künstlers auf der Suche nach dem Ideal einer ursprünglichen, unverdorbenen Gesellschaft fern des Westens, wie Paul Gauguin.

Schon bald aber kam es zu einer Spaltung zwischen denen, die lediglich eine Grundbildung besaßen, und denen, die Zugang zur höheren Bildung hatten. Daraus ergab sich die seither vollzogene, künstliche Trennung zwischen Populärkultur und Hochkultur (culture populaire und savante, low und high culture) – man vermischt nicht Äpfel mit Birnen, und das Wissen über die Unterscheidung unterliegt einem Set von Codes, deren Durchsetzung die herrschenden Klassen seit jeher für sich beanspruchen.

Diesen Übergang verkörpert vorbildlich Marcel Duchamp. Der intelligente, begabte und gebildete Notarsohn sah völlig klar, welche künstlerische Freiheit die im Wandel befindliche Welt gestatten würde. Es ist auch kein Zufall, dass er sich seinen Namen zuerst jenseits des Atlantiks machte – waren doch die USA das erste Industrieland, das in seiner Gesellschaft drei Bildungsniveaus einrichtete, die jeweils für etwa ein Drittel der Bevölkerung bestimmt waren: das untere für das Proletariat, das mittlere für Handel und Dienstleistung, und das höhere für die Eliten.⁴ Als Duchamp bei der Armory Show 1913 seinen Nu descendant un escalier (Akt, eine Treppe herabsteigend) ausstellte und damit die von den Gebildeten damals allgemein anerkannten Codes auf den Kopf stellte, bot er der jungen Klasse der amerikanischen Akademiker, die noch besser gebildet waren, einen ersten Anknüpfungspunkt. Die nachfolgenden Werke, seine Ready-mades, sein Grand Verre und sein Etant donnés, die alle eine offene Geisteshaltung und eine Befreiung von den etablierten Bezugspunkten verlangen, bestätigten durchwegs seinen Status als Künstler für

die aufkommende Intelligentsia. Und es ist auch kein Zufall, dass Duchamp in Europa erst in der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs zum Mythos wurde, als die Europäer im Vergleich zu den USA ganz allmählich ihren Rückstand im akademischen Studium aufholten – und das war zu spät, um zu verhindern, dass anstelle von Paris (und anderen europäischen Städten) nun New York zur Welthauptstadt der Kunst avancierte, wie es die Verleihung der Goldmedaille der Biennale von Venedig 1964 an den Amerikaner Robert Rauschenberg illustriert.

Nachdem die beiden Weltkriege in den Bevölkerungen gewütet und auch in den höheren Sphären einige Lücken gerissen hatten, trieben sie nun zum massiven Wiederaufbau und zur forcierten Modernisierung: Ziemlich unverhofft erhielten so einige Personen aus den unteren Volkschichten (allerdings nur wenige) und aus dem Kleinbürgertum (viel zahlreicher) Zugang zur Universität und zur akademischen Welt. Im Rückblick war das wohl die Zeit, in der der soziale Aufstieg am besten funktionierte (wahrscheinlich eher aus wirtschaftlicher Notwendigkeit als aus tatsächlichem politischem Willen) und in der ein Gefühl für die Vorteile der Demokratie bei all denen geprägt wurde, die in ihren Genuss kamen – tatsächlich war in den 1960er-Jahren die Schere zwischen Armen und Reichen in der westlichen Welt so weit geschlossen wie noch nie, was natürlich auch der kolonialen Ausbeutung der übrigen Welt zu verdanken war. Doch diese junge akademische Welt, die sozial so gemischt war wie nie zuvor, sollte sich fast wie von selbst mit den intellektuell anspruchsvolleren Kunstformen identifizieren und sie fördern; gleichzeitig vertiefte sie damit mehr oder weniger bewusst und wohl unbeabsichtigt den Graben zwischen populärer und elitärer Kunst.

Das Aufkommen der Konzeptkunst und der mit elaborierten Theorien unterlegten künstlerischen Praxis dieser Zeit stärkte und befeuerte diese Entwicklung, wenn auch gleichzeitig die Pop Art mit Verve die Grenzen verwischte und die Illusion schuf, sie sei zugänglich fürs breite Volk (vergessen wir nicht, dass auch diese Kunst ausschließlich im Besitz der – neuen – Reichen war). Zum ersten Mal aber konnten Menschen mit bescheidener Herkunft dank ihrer Geisteskraft (und in der Regel durch viel Arbeit) in die höheren Kreise aufsteigen und in den Universitäten, Museen und öffentlichen Debatten auf derselben Ebene agieren wie die ewigen Papasöhnchen (Frauen waren im Kultursektor noch sehr in der Minderheit), die eher durch das Privileg ihrer Geburt und ihrer Beziehungen dorthin gelangten als durch echte eigene Verdienste.

So erklärt sich, dass die Kunst seither als Faktor verstanden werden konnte, der die Emanzipation förderte, den Aufstieg und den Ausdruck einer individuellen Freiheit, ja gar den gesellschaftlichen Wandel – das entsprach seiner tatsächlichen Rolle sowohl in intellektueller als auch in gesellschaftlicher Hinsicht.

Vor diesem Hintergrund also wurden nach der (gescheiterten) Revolution der (meist verwöhnten) Jugend im Mai 1968 die traditionellen Kunstabakademien reformiert und zu den heutigen freien Kunstschulen umgebaut.⁵ Auch hier waren das Vorbild die USA, wenngleich gewisse Vorläufer auch in William Morris' Bewegung Arts & Crafts und in Walter Gropius' Bauhaus zu sehen sind: Der vollkommene Archetyp bleibt das berühmte Black Mountain College. Während die meisten künstlerischen Laufbahnen, die die Kunstgeschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts und bis 1945 prägten, sich in Opposition zu dem konstruierten und verstanden, was in den Akademien gelehrt wurde, entstammen die prägenden

KünstlerInnen der Nachkriegszeit sehr häufig der Universität und integrierten in ihren Ansatz von Anfang an den theoretischen (und politischen) Diskurs. Die Schriften der Künstler werden zu regelrechten Abhandlungen, die intellektuell in die Tiefe gehen und methodisch konstruiert sind, ganz anders als die Manifeste und philosophisch-mystischen Veröffentlichungen der historischen Avantgarden vor 1914. Zur Veranschaulichung betrachte man zum Beispiel nur die emphatischen Schwärmerien des Futuristen Filippo Marinetti oder die obskuren poetischen Ergüsse Kandinsky mit der diskursiven Klarheit von Daniel Buren oder der strukturellen Geraadlinigkeit von Donald Judd. Und es ist nur logisch, dass diese Künstler, als sie erst anerkannt waren, die künstlerische Lehre nach ihrem Bild veränderten.

So war die erste Generation der neuen Kunstschenken stark von der linken Gedankenwelt geprägt und förderte die emanzipatorischen Ideale, aus denen sie selbst hervorging. Diese Tendenz schwäppte sich dann in die Museen hinüber, die bis dahin überwiegend konservativ und elitär waren, aber seit den 1970er-Jahren Konkurrenz von den unabhängigeren Zentren für zeitgenössische Kunst bekamen und später zumindest teilweise dieselben progressiven, demokratischen Ideale übernahmen.

Doch die Reaktion ließ nicht lange auf sich warten, oder genauer gesagt, der Lauf der Geschichte wendete sich ein weiteres Mal. Gesellschaften können ihre Befreiungs- und Gleichstellungsbewegungen nicht länger aufrechterhalten, als es zur Einrichtung neuer Maßstäbe nötig ist; danach werden sie wieder konservativ und setzen wieder die alten Hierarchien ein, sei es auch in neuen Gewändern und unter Einbeziehung der homines novi; die neuesten Spitzentechnologien dienen ihnen dabei als Werkzeug.

Genau in dem Augenblick, in dem Talent, Verdienst und Intelligenz Einzelnen dank ihrer selbst erworbenen Kenntnisse und ihres wohl durchdachten Diskurses den Weg in die kulturellen Institutionen und auf die Posten ebneten, die üblicherweise den Privilegierten der herrschenden Sphären vorbehalten waren, begann die Dampfwalze des Neoliberalismus sozialen Aufstieg zu bremsen und gesellschaftliche Rollen zu verfestigen; wieder wurden die Klassen allein nach den Kriterien von wirtschaftlichem Erfolg und vorhandenem Besitz voneinander abgegrenzt.

Man kann also behaupten, dass die ideo-logische Offensive gegen die Konzeptkunst und ihre Nachfolger (Land Art, Arte Povera, Body-Art, Performances usw.), deren Ideal gerade lautete, sich von jeder ökonomischen Vereinnahmung zu befreien, seit Mitte der 1960 aus dem Kunstmärkt kam, spätestens seit der Gründung der ersten Kunstmesse in Köln. Kurz darauf bestätigte der retour à la peinture (die Neuen Wilden in Deutschland, die transavanguardia in Italien, die figuration libre in Frankreich, das bad painting in den USA ...) wieder den Vorrang des künstlerischen Produkts gegenüber den poetischen und politischen Ansätzen, die die Gesellschaft auf neue Grundlagen zu stellen hofften.

Ein halbes Jahrhundert später lässt es sich nicht mehr leugnen: Die Kunstmuseen sind nur noch eines von vielen Zahnrädchen der kulturellen und touristischen Industrie und dienen (fast) nur noch der Bestätigung von Markttrends und der Aufwertung von Privatsammlungen der neuen Reichen, die nach Anerkennung lechzen – was für ein trauriger Ersatz für humanistische Werte. Museen sind nicht länger Orte der Entdeckung, der Reflexion und der Betrachtung, wie sie es eigentlich sein wollten, und höchstens noch in ihrer trügerischen Kommunikation verkörpern sie die demokratische Utopie, zu deren Fürsprechern sie

sich eine Zeitlang gemacht hatten. Heute folgen sie, ja buckeln sie geradezu vor den Kunstmessen, die in Konferenzen, Kolloquien und Symposien Zusammenkünfte von Intellektuellen organisieren, die nur noch diesen Händler- und Promi-Events als Alibi dienen dürfen. Die Kunstwelt ist inzwischen Teil eines Systems, für das als einziges Bewertungskriterium finanzieller Erfolg und Medienpräsenz gelten – und die gehen Hand in Hand, da die großen Medien von denselben Milieus gehalten werden und längst keine Gegengewalt mehr bilden, sondern die herrschende Macht stützen. Kein kritisches Wort kann ihr mehr etwas anhaben, und ein kritischer Diskurs verschafft diesem System ohnehin nur noch etwas mehr Geltung und dient ihm als Unterhaltung.

Für die KünstlerInnen ist das keine bequeme Situation. Man muss sich vorstellen, dass in der Regel und praktisch weltweit weniger als 2 Prozent derer, die sich als KünstlerInnen bezeichnen, von ihrer Kunst leben, dass die Hälfte von ihnen dank eines Brotjobs oder dank äußerer Hilfe (Gehalt eines Partners oder Rente) überleben und dass die große Mehrheit in Armut lebt. Bei den Künstlern finden sich also dieselben Proportionen und dieselben Abhängigkeiten wie in der Gesamtgesellschaft: Eine verschwindende Minderheit nimmt das Geld und die Aufmerksamkeit der Medien in Beschlag, und alle anderen stützen das System, indem sie Teil davon sind, haben aber nichts in der Hand, um es zu verändern, und ertragen es nur. Denn auch für KünstlerInnen wird das zunehmende Abgleiten in Armut, Ausgrenzung und Marginalisierung zum gemeinsamen Schicksal, und das trotz einiger Ausnahmen, die im Star system natürlich als Rollenmodelle gefeiert und gefördert werden, und trotz der vergänglichen Illusion, die die virtuelle Berühmtheit in den sozialen Medien vermitteln mag.

Dazu kommt, dass auch die freien Kunstschulen diese extrem polarisierte Entwicklung widerspiegeln. Einige von ihnen sind zu Lieblingen der internationalen Galerienkonzerne und der großen Sammler avanciert und stellen hauptsächlich die wenigen erfolgreichen KünstlerInnen, während die meisten nur ein paar zusätzliche Jahre Aufschub – im besten Fall ein paar Jahre Traum – für die zukünftigen Arbeitslosen bieten. Seit jeher spielten die Kunstschen nur für einen winzigen Bevölkerungsanteil wirklich eine Rolle – und tatsächlich ist die Kunstwelt von einer soziologischen Einheitlichkeit, die einem Angst machen kann und Meilen entfernt ist von ihrem Ideal der Gleichberechtigung und der demokratischen Offenheit: Jahrzehntelang zogen sie vor allem die Abkömmlinge der ersten Generationen der Akademiker an, die Arbeiterklassen dagegen und erst recht Migranten interessierten sich nie für sie. Doch auch diesen Abkömmlingen droht jetzt der soziale Abstieg, und die anspruchsvollen Diplome, die sie ablegen können, öffnen ihnen kaum mehr befriedigende Berufschancen – wie übrigens im gesamten öffentlichen Bildungswesen.

Dabei hat sich inzwischen auch der künstlerische Unterricht insgesamt verändert: Der systemkritische, befreende Schwung der 1960er-Jahre ist dem Konformismus, der Vereinheitlichung gewichen. Kunststudierende werden heute mehr dazu angehalten, die Präsentation ihrer Portfolios zu professionalisieren, als ihre persönlichen Fähigkeiten zu entwickeln, um überhaupt eine Chance zu haben, Zugang zum Markt zu erhalten; und das in einer Kunstwelt, in der wenige große Vermögen den Ton angeben und nicht nur über den Wert der KünstlerInnen entscheiden, sondern sie überhaupt erst zu solchen machen.⁶

Nach dieser Logik kann man von der Kunst und den KünstlerInnen nicht erwarten, dass sie Politik machen, und erst recht

nicht, dass sie die Gesellschaft verändern: Denn ihnen bleibt zunehmend nichts anderes übrig als das bestehende System zu ertragen und, teilweise gegen ihren Willen, am Leben zu erhalten. Die aktuellen Bedingungen machen die Kunst zu einem Produkt, das den neuen Reichen Prestige und Auszeichnung verleiht – wenn es nicht einfach nur eine Investition darstellt oder der Geldwäsche dient –, und die KünstlerInnen zu auswechselbaren Lieferanten einer Industrie, denen die wahre Kunstliebe genauso egal ist wie die, die dem Markt nicht angepasst sind. Der Graben zwischen Arm und Reich, der überall tiefer wird, droht die soziale Abgrenzung zu betonen und sogar die demokratische Illusion hinfällig zu machen, während er im Kontext der knapper werdenden Ressourcen und der ökologischen Katastrophen Konflikte sogar noch anheizt. In anderen Worten: Das emanzipatorische Ideal der Kunst hat sich in einer Zeit des materiellen Überflusses (für die westlichen Länder) und der demokratischen Utopie herausgebildet, in deren Kielwasser viele den sozialen Determinismen entgehen konnten: Es steht zu befürchten, dass es angesichts der Versorgungslücken und wachsender autoritärer Tendenzen seine Illusionen wird aufgeben müssen. Dazu kommen noch die Digitalisierung und die verbreitete Nutzung der sozialen Medien, die häufig als Plattformen der freien Meinungsäußerungen oder als Kommunikationsmittel gepriesen werden, obwohl sie doch vor allem auf eine uneingeschränkte Kontrolle des Einzelnen und auf die Vereinheitlichung der Denkweisen ausgerichtet sind.⁷ Die Grenzen zwischen den Klassen (die man über diesen ganzen Zeitraum hinweg gerne negiert hat) verhärten sich wieder, und es wäre nicht erstaunlich, wenn die Gesellschaften schon bald wieder Abhängigkeits- und Unterdrückungsverhältnisse pflegen würden, wie sie in Feudalgesellschaften oder im Ancien Régime üblich waren. In diesem Fall wird

die Kunst der Politik und der Macht dienen oder einfach ignoriert werden. Es sei denn, die KünstlerInnen schmieden sich neue künstlerische und intellektuelle Waffen außerhalb des Systems, in das sie so fest verstrickt sind. Einfach wird das nicht ...

Enrico Lunghi

Mai 2021

CHIARA DAHLEM

TOUJOURS LES AUTRES

Sofia Eliza Bouratsis

LE CERCLE VICIEUX DU REGARD D'AUTRUI

« Toujours les autres », le titre de l'installation de Chiara Dahlem pour les « Vérités dérangeantes » renvoie intuitivement à l'interprétation habituelle, bien qu'erronée, de l'expression connue de Jean-Paul Sartre selon laquelle « l'enfer c'est les autres »¹. On a souvent tendance à comprendre le sens de cette citation comme étant similaire à celui d'une autre phrase que l'on entend souvent et qui est de Thomas Hobbes qui écrit que « l'homme est un loup pour l'homme »². Or, Sartre ne décrit pas une lutte de tous contre tous ; bien au contraire, il dépeint le drame intérieur de la conscience qui se trouve constamment exposée au regard d'autrui : « Tous ces regards qui me mangent », dit Garcin dans la pièce sartrienne. L'enfer relèverait donc du fait de ne pouvoir s'extraire du regard – et donc du jugement – d'autrui. Je me vois donc tel qu'autrui me voit : le Pour-Soi est aussi un Pour-Autrui. Ce regard d'autrui m'expose, me rend faible et fragile, car je deviens un objet pour lui et la seule défense dont je dispose est de transformer à mon tour autrui en objet.

« Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous, même pour la propre connaissance de nous-mêmes. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres nous ont fournis. Quoi que je dise sur moi, quoi que je sente de moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Je veux dire que si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors en effet je suis en enfer. Il existe quantité de gens qui sont en enfer parce qu'ils dépendent du jugement d'autrui »³.

L'installation de Chiara Dahlem sur le rond-point peut ressembler à une fête vue de loin mais lorsque l'on s'en approche – autant que les conditions le permettent – l'on fait face à huit figures anonymes (sans visages) qui se pointent mutuellement du doigt : deux femmes, deux hommes, deux adolescents et deux enfants adoptent tous la même attitude qui consiste à accuser les autres.

DER TEUFELSKREIS DES BLICKS VON AUSSEN

»Immer die Anderen«, der Titel von Chiara Dahlems Installation für die »Störenden Wahrheiten«, verweist intuitiv auf die gewohnte, aber verfehlte Interpretation von Jean-Paul Sartres Formulierung: »Die Hölle sind die anderen«.¹ Wir neigen häufig dazu, dieses Zitat ähnlich zu interpretieren wie einen anderen oft gehörten Satz, diesmal von Thomas Hobbes: »Der Mensch ist ein Wolf für den Menschen.«² Allerdings beschreibt Sartre keineswegs einen Kampf aller gegen alle; im Gegenteil, er schildert das innere Drama des Gewissens, das ständig dem Blick der Anderen ausgesetzt ist: »All diese Blicke, die mich auffressen«, sagt Garcin in Sartres Stück. Dann wäre also die Hölle der Umstand, dass man sich dem Blick – und damit dem Urteil – der Anderen nicht entziehen kann. Ich sehe mich so, wie die Anderen mich sehen: das Für-Sich ist auch ein Für-die-Anderen. Dieser Blick der Anderen exponiert mich, macht mich schwach und angreifbar, denn ich werde zum Gegenstand, und die einzige Möglichkeit, mich zu verteidigen, besteht darin, wiederum meine Anderen zum Gegenstand zu machen.

»Was ich sagen will: Wenn die Beziehungen zu den Anderen verzerrt, vergiftet sind, dann kann der Andere nur die Hölle sein. Warum? Weil die Anderen im Grunde das Wichtigste an uns sind, sogar um uns selbst gut zu kennen. Wir beurteilen uns mit den Mitteln, die die Anderen uns in die Hand geben. Was ich auch über mich sage, was ich von mir denke, es enthält immer das Urteil der Anderen. Ich meine, wenn meine Beziehungen schlecht sind, begebe ich mich in totale Abhängigkeit von den Anderen, und dann bin ich tatsächlich in der Hölle. Unmengen von Menschen sind in der Hölle, weil sie vom Urteil der Anderen abhängen.«³

Chiara Dahlems Installation auf dem Kreisverkehr mag von Ferne aussehen wie ein Fest, aber wenn man näherkommt – so nah es eben geht –, steht man vor acht anonymen (gesichtslosen) Figuren, die gegenseitig mit dem Finger aufeinander weisen: zwei Frauen, zwei Männer, zwei Jugendliche und zwei Kinder, alle in derselben anklagenden Haltung gegen die Anderen.

Chiara Dahlem a une pratique qui s'inspire d'abord du lieu où elle interviendra. En cherchant l'endroit pour son installation à Lorentzweiler elle a choisi le rond-point comme symbole du cercle vicieux et sans issue, elle l'a également choisi comme figure de la répétition (tourner en rond). Ce travail est également inspiré des figures de la nature humaine que la crise sanitaire récente a dévoilées : une attitude passive, une intensification de l'individualisme comme moyen de survie et un mal-être généralisé. En effet la pandémie du Covid-19 touche les êtres humains à la fois comme individus et comme société. Nous ignorons peut-être encore dans quelle mesure cette crise sanitaire a bouleversé la vie sociale (les rapports sociaux, les méthodes de travail, d'éducation) et l'économie, mais ce qui est certain c'est que la question de la santé psychique a pris une ampleur considérable et occupe actuellement une place centrale dans les préoccupations sanitaires des sociétés occidentales. Selon l'Organisation mondiale de la Santé six européens sur dix souffrent du syndrome de la « fatigue pandémique » définie comme « une détresse en réaction à une adversité qui peut conduire à la complaisance, à l'aliénation et au désespoir, émergeant progressivement au fil du temps et affectée par un certain nombre d'émotions, d'expériences et de perceptions »⁴. Immer die Anderen peut, dans cette perspective, être comprise comme une suggestion de l'artiste à l'égard de la société : changeons de voie⁵, car « être humaniste ce n'est pas seulement penser que nous faisons partie de cette communauté de destin, que nous sommes tous humains tout en étant tous différents, ce n'est pas seulement vouloir échapper à la catastrophe [...] c'est aussi ressentir au plus profond de soi que chacun d'entre nous est [...] une partie minuscule d'une aventure incroyable, [...] l'aventure hominisante commencée il y a sept milliards d'années ». Aventure qui « porte en elle son ignorance, son inconnu, son mystère, sa folie dans la raison, sa raison dans la folie, [...] la raison de l'aventure »⁶.

Chiara Dahlem inspiriert sich zuerst immer von dem Ort, an dem sie tätig wird. Auf der Suche nach dem Ort für ihre Installation in Lorentzweiler hat sie sich für den Kreisverkehr entschieden: als Symbol für den ausweglosen Teufelskreis, und als Sinnbild der Wiederholung (sich im Kreis drehen). Weiterhin inspiriert sich diese Arbeit von den Aspekten der menschlichen Natur, die die jüngste Gesundheitskrise offenbart hat: Passivität, eine Verstärkung des Individualismus als Überlebensform, und allgemeines Unbehagen. Denn die Covid-Pandemie betrifft die Menschen sowohl als Individuen als auch als Gesellschaft. Vielleicht wissen wir noch gar nicht, wie stark diese Gesundheitskrise das gesellschaftliche Leben (die sozialen Beziehungen, die Arbeits- und Erziehungsmethoden) und die Wirtschaft auf den Kopf gestellt hat; sicher aber ist, dass die Frage der psychischen Gesundheit inzwischen beträchtliche Ausmaße angenommen hat und heute in der Gesundheitsfürsorge der westlichen Gesellschaften einen wesentlichen Raum einnimmt. Laut WHO leiden 60 Prozent der Europäer an »Pandemiemüdigkeit«, die definiert wird als »Reaktion auf anhaltende, unbewältigte Widrigkeiten im Leben der Menschen. Sie äußert sich (...) durch ein Gefühl von Bequemlichkeit, Distanzierung und Hoffnungslosigkeit. Pandemiemüdigkeit entwickelt sich allmählich mit der Zeit und wird durch das kulturelle, soziale, strukturelle und legislative Umfeld beeinflusst.«⁴ In diesem Sinn kann man Immer die Anderen verstehen als Aufforderung der Künstlerin an die Gesellschaft: Wechseln wir die Richtung,⁵ denn »Humanist zu sein heißt nicht nur zu denken, dass wir zu dieser Schicksalsgemeinschaft gehören, dass wir alle Menschen sind, obwohl wir alle verschieden sind, es heißt nicht nur, der Katastrophe entkommen zu wollen (...), sondern auch tief in sich zu spüren, dass jeder von uns (...) ein winziges Teilchen eines unglaublichen Abenteuers ist, (...) des menschlichen Abenteuers, das vor sieben Milliarden Jahren begonnen hat.« Und dieses Abenteuer »trägt in sich seine Ignoranz, sein Unbekanntes, sein Mysterium, seine Verrücktheit in der Vernunft, seine Vernunft in der Verrücktheit, (...) die Vernunft des Abenteuers.«⁶

¹ Jean-Paul Sartre, Le Huit clos suivi de Les mouches, Paris, Gallimard, « Folio », 1947, p. 93.

² Thomas Hobbes, Du citoyen, Paris, Garnier-Flammarion, « Philosophie », 2010.

³ Présentation de la pièce Le Huit clos par son auteur, enregistrée sur disque par Deutsche Grammophon (vers 1965).

⁴ www.who.int

⁵ Edgar Morin, avec la collaboration de Sabah Abouessalam, Changeons de voie. Les leçons du coronavirus, Paris, Denoël, 2020.

⁶ Ibid., pp. 147-150.

Année : 2021

Technique : Installation

Matériel : bois, laine, époxy, acier, métal

Dimension : 2x185cm ; 2x165cm ; 2x138cm ;

2x131cm (et 46-80cm)

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg













NORA WAGNER

LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE

Sofia Eliza Bouratsis

Un art anti-monumental, collectif et vécu

« Ma commune de rêve »

Sortir du bois !, le texte que René Kockelkorn a écrit pour inviter les artistes à participer à la deuxième édition des « Vérités dérangeantes », cite en introduction Dieter Roelstraete (curateur internationalement connu) qui pose la question suivante : « Si l'art ne fait pas de politique, qui d'autre en fera ? »

Nora Wagner, qui pense que c'est d'abord aux politiciens de faire de la politique (et aux artistes de faire de l'art), décide de prendre cette phrase à la lettre, mais en l'inversant sensiblement : « Si ce n'est pas la politique qui fait de l'art, qui d'autre en fera ? »

Elle a donc endossé le rôle d'une politicienne pour ce projet et, en échange, les politiciens et les employés de la commune, ont assumé le côté artistique de son travail. Si Nora Wagner était donc politicienne... elle créerait une commune dont le fonctionnement serait basé sur la démocratie directe et participative, et où les habitants seraient impliqués dans les processus décisionnels beaucoup plus souvent que pendant les périodes électorales.

Par conséquent, *Le théâtre et son double* a pris forme au fil des rencontres, des négociations, des silences, des temps de réflexion et finalement d'engagement des parties impliquées. Le projet est bâti sur une collectivité initiée par l'artiste et qui implique les employés de la commune qui travaillent au service technique, les habitants de Lorentzweiler et les élus locaux. L'on peut parler de quatre temporalités constitutives du projet, mais seulement a posteriori et en laissant toutes les autres étapes de ce processus reposer dans la mémoire des personnes qui les ont traversées.

Anti-monumentale, kollektive, erlebte Kunst

»Meine Traumgemeinde«

Sortir du bois ! (Raus aus dem Wald!), die von René Kockelkorn verfasste Einladung an KünstlerInnen zur Teilnahme an der zweiten Ausgabe der »Störenden Wahrheiten«, zitiert zu Beginn den international bekannten Kurator Dieter Roelstraete mit dieser Frage: »Wenn die Kunst keine Politik macht, wer sonst?«

Nora Wagner, für die es primär Aufgabe der Politiker ist, Politik zu machen (und Aufgabe der KünstlerInnen, Kunst zu machen), beschließt, diesen Satz beim Wort zu nehmen, ihn aber deutlich abzuwandeln: »Wenn die Politik keine Kunst macht, wer sonst?«

So übernimmt sie für dieses Projekt die Rolle einer Politikerin, und die Politiker und Gemeindeangestellten leisten dafür die künstlerische Seite ihrer Arbeit. Wenn Nora Wagner also Politikerin wäre ... dann würde sie eine Gemeinde erschaffen, die auf der Grundlage der direkten, partizipativen Demokratie funktionieren würde und in der die Einwohner sehr viel häufiger in Entscheidungsprozesse eingebunden wären als nur zu den Wahlen.

Bis also *Das Theater und sein Doppelgänger* seine Form annahm, gab es Begegnungen, Verhandlungen, Zeiten der Stille, des Nachdenkens und schließlich das Engagement aller Beteiligten. Das Projekt gründet sich auf eine von der Künstlerin initiierte Gemeinschaft aus den Gemeindearbeitern im technischen Dienst, den Einwohnern von Lorentzweiler und den lokalpolitisch Verantwortlichen. Man kann für das Projekt vier konstitutive Zeitphasen ausmachen, allerdings erst im Nachhinein; alle übrigen Etappen des Projekts ruhen ungestört im Gedächtnis derer, die sie erlebt haben.

« Premier » temps, donc : les employés du service technique participent à des ateliers avec l'artiste, ils créent des boîtes qui seront installées devant la Mairie pendant le temps de l'exposition. La première boîte est destinée à accueillir les propositions des habitants pour la commune ; la seconde est dédiée aux plaintes ; et la troisième va accueillir des histoires relatives à Lorentzweiler que les habitants ont le désir d'inscrire dans la mémoire collective.

« Second » temps : l'artiste (dorénavant politicienne) négocie avec les élus (dorénavant artistes) afin de trouver la manière la plus démocratique de partager publiquement le contenu des trois boîtes.

« Troisième » temps : les habitants de Lorentzweiler sont invités à déposer leurs lettres dans les trois boîtes.

« Quatrième temps » : le contenu des lettres est discuté publiquement.

Le processus poétique : collectif et vécu

« C'est important, explique Nora Wagner, de faire les choses non-pas pour les montrer, mais au contraire pour les vivre ». L'artiste aime exposer l'art au réel. Elle prend ainsi le risque de confronter une idée – qui fonctionnerait sans aucun problème dans la bulle du monde de l'art contemporain – à la vraie vie. Ce travail, qui dépend de l'implication des personnes mentionnées ci-dessus, crée avant tout une collectivité – condition sine qua non pour que le projet puisse exister. Il s'agit donc d'un art collectif qui ne présuppose pas forcément une collectivité d'artistes, mais un ensemble de personnes dont le choix est déterminé par le contexte et par leur volonté. Ces personnes vont entrer en relation à l'occasion du projet artistique pour le réaliser ensemble. Le facteur humain jouant le premier rôle dans tout processus collectif, c'est le cheminement, le développement et le vécu qui détermineront le résultat. Nora Wagner doit ainsi accepter une « perte de contrôle » de la situation, assumer aussi un rôle d'organisation et de communication qui est proche de celui de la curatrice. Elle doit également trouver une manière de faire confiance à ces personnes et faire preuve de générosité afin de réussir à leur transmettre son savoir d'artiste. In fine, elle prend le risque considérable de partager les résultats de « son » projet avec des individus dont les conceptions du monde (et de l'art), les esthétiques et les désirs diffèrent très probablement des siens.

Un art anti-monumental

Basée sur une vision féminine du monde, l'artiste donne toute sa place à l'intuition, à la sensibilité et aux différents types de savoir (artisanat, savoirs traditionnels ou thérapeutiques, etc.) afin de partager l'expérience de cette intuition avec

»Erste« Etappe also: Die Angestellten im technischen Dienst bauen in Workshops mit der Künstlerin Kästen, die während der Ausstellung vor dem Rathaus aufgestellt werden. Der erste Kasten ist für Vorschläge der Einwohner für die Gemeinde bestimmt; der zweite für Beschwerden; und der dritte für Geschichten über Lorentzweiler, die die Bewohner dem kollektiven Gedächtnis einschreiben möchten.

»Zweite« Phase: Die Künstlerin (die inzwischen Politikerin ist) verhandelt mit den Gewählten (die inzwischen Künstler sind), wie sich der Inhalt der drei Kisten am demokratischsten öffentlich mitteilen lässt.

»Dritte« Phase: Die Einwohner von Lorentzweiler werden aufgefordert, ihre Briefe in die drei Kästen zu werfen.

»Vierte« Phase: Der Inhalt der Briefe wird öffentlich diskutiert.

Der poetische Prozess: kollektiv und erlebt

»Es ist wichtig«, erklärt Nora Wagner, »Dinge nicht nur zu machen, um sie zu zeigen, sondern vor allem, um sie zu erleben.« Die Künstlerin setzt ihre Kunst gern der Wirklichkeit aus. Damit geht sie das Risiko ein, eine Idee – die in der Blase der zeitgenössischen Kunstwelt problemlos funktionieren würde – mit dem wirklichen Leben zu konfrontieren. Diese Arbeit, die auf den Einsatz der oben genannten Personen angewiesen ist, erschafft vor allem eine Gemeinschaft – eine unbedingte Voraussetzung für die Existenz des Projekts. Es handelt sich also um eine kollektive Kunst, die nicht unbedingt ein Künstlerkollektiv braucht, sondern eine Gruppe von Menschen, deren Zusammensetzung vom Kontext und von ihrer Bereitschaft bestimmt wird. Diese Menschen treten bei dem Kunstprojekt in Beziehung zueinander, um es gemeinsam zu verwirklichen. Da in jedem kollektiven Prozess das Menschliche die Hauptrolle spielt, wird das Ergebnis von der Wegstrecke, der Entwicklung und dem Erlebten bestimmt. Damit muss Nora Wagner einen »Kontrollverlust« hinnehmen und sich außerdem um Organisation und Kommunikation kümmern, was sie beinahe in die Rolle einer Kuratorin bringt. Außerdem muss sie es schaffen, diesen Menschen mit Vertrauen und Großmut zu begegnen, um ihnen erfolgreich ihr künstlerisches Wissen zu vermitteln. Und nicht zuletzt geht sie das erhebliche Risiko ein, das Ergebnis »ihres« Projekts mit diesen Individuen zu teilen, obwohl deren Begriff von der Welt (und der Kunst), deren Ästhetik und deren Wünsche höchstwahrscheinlich von ihren eigenen abweichen.

Anti-monumentale Kunst

Auf der Grundlage einer weiblichen Weltsicht lässt die Künstlerin viel Raum für Intuition, Sinnlichkeit und

des personnes qui n'ont a priori pas de liens avec l'art contemporain. La partie la plus conséquente de ce projet est immatérielle et non-documentée : elle se joue dans les négociations, les transitions, les désaccords qui finissent par trouver un accord. Ceci n'est pas un hasard car l'artiste a une position très précise concernant l'art dans l'espace public : elle s'oppose à ce besoin de s'imposer, de s'inscrire dans le paysage, à cette recherche de la matière qui ne sera pas détruite par les conditions climatiques et par le temps. Elle propose ainsi un art anti-monumental, immatériel, mais vécu et partagé, qui se concentre sur l'espace public comme occasion de rencontre, d'engagement et d'action. Comme si l'œuvre était un corps avec son vécu.

La quatrième étape du projet résulte d'une série de réunions de l'artiste avec les élus locaux. Ils ont abouti à la conclusion suivante – qui entre le moment de l'écriture de ce texte et le moment de sa réalisation pourrait être porté à évoluer. L'artiste donnera des ateliers de théâtre aux élus locaux ; le jour de la représentation (à la fin de l'exposition) elle sera sur scène avec un membre de la majorité et un membre de l'opposition et lira les lettres que les habitants auront déposées dans les boîtes. Suite à une discussion publique, chaque lettre sera déposée dans l'une des deux boîtes créées pour l'occasion : « on va y réfléchir » ou « on n'y portera plus attention ». Ce processus, inspiré de la médiation, qui elle-même s'inspire de rituels africains, sera rythmé de manière à ce que personne ne puisse couper la parole à l'autre. Le public pourra également prendre la parole. Cela ressemble au Théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, mais Nora Wagner est arrivée à ce point intuitivement, à travers le processus qu'elle a enclenché avec toutes ces personnes qu'elle a invitées dans le *Le théâtre et son double*. De quoi oser croire à la collectivité, à l'aventure de l'inconnu et à l'intuition.

unterschiedliche Wissensformen (Handwerk, traditionelles oder therapeutisches Wissen usw.), um die Erfahrung dieser Intuition mit Menschen zu teilen, die zunächst einmal keine Verbindung zur zeitgenössischen Kunst haben. Der beträchtlichste Teil dieses Projekts ist immateriell und nicht dokumentiert: Verhandlungen, Übergänge, Meinungsverschiedenheiten, die man schließlich beilegen kann. Was übrigens kein Zufall ist, denn die Künstlerin hat zur Kunst im öffentlichen Raum eine sehr präzise Meinung: Sie steht im Gegensatz zu dem Bedürfnis, sich durchzusetzen, die Landschaft zu prägen, dieser Suche nach der Materie, die durch Wetter und Zeit nicht zerstört wird. Hier dagegen legt sie eine anti-monumentale, eine immaterielle Kunst vor, die stattdessen erlebt und geteilt wird, die sich auf den öffentlichen Raum als Ort der Begegnung, des Engagements und des Handelns konzentriert. Als wäre das Werk ein Körper mit seiner Lebensgeschichte.

Die vierte Phase des Projekts ist das Ergebnis wiederholter Begegnungen der Künstlerin mit den LokalpolitikerInnen. Sie hat zu folgender Schlussfolgerung geführt – die sich zwischen der Entstehung dieses Texts und ihrer Umsetzung womöglich noch weiterentwickelt: Die Künstlerin wird mit den LokalpolitikerInnen Theater-Workshops abhalten; bei der Vorstellung (am Ende der Ausstellung) wird sie mit einem Mitglied der Mehrheit und einem der Opposition auf der Bühne stehen und die Briefe verlesen, die die Einwohner in die Kästen geworfen haben. Nach einer öffentlichen Debatte wird jeder Brief in eine der beiden eigens geschaffenen Kisten gelegt: »Wir denken darüber nach« oder »Wir kümmern uns nicht weiter darum«. Dieser Prozess, der von der Mediation inspiriert ist, welche selbst auf afrikanische Rituale zurückgeht, wird nach einem Rhythmus ablaufen, in dem niemand dem anderen ins Wort fallen kann. Auch das Publikum kann mitreden. Das Ganze ähnelt Augusto Boals Theater der Unterdrückten, nur dass Nora Wagner intuitiv dahin gelangt, über den Prozess, den sie mit all diesen Menschen in Gang gebracht hat, indem sie sie ins *Theater und sein Doppelgänger* eingeladen hat. Daher der Mut zum Glauben an die Gemeinschaft, an das Abenteuer des Unbekannten und an die Intuition.

Année : 2021

Technique : Projet participatif, Performance ; Installation

Matériel : Installation : divers

Dimension : 300 × 70 × 250 cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg





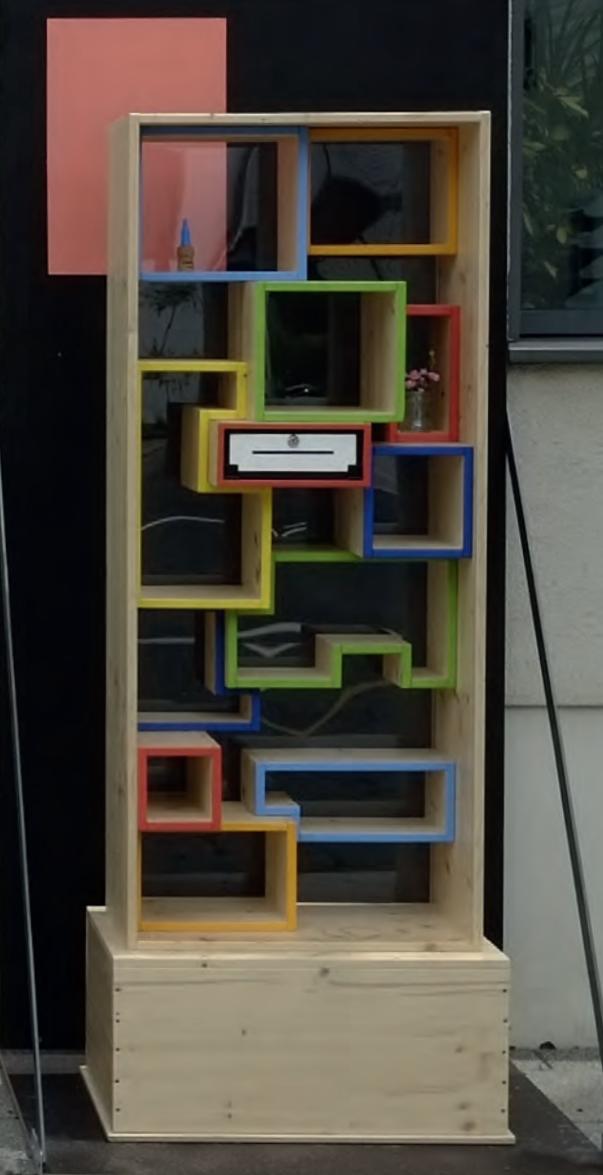


SUERGEKÄFEG



WONSCH-SAFE

GESCHICHE-SAMMEL-KËSCHT



JERRY FRANTZ

ICI PROCHAINEMENT

Sofia Eliza Bouratsis

« ICI PROCHAINEMENT » : solution à l'absurdité ordinaire

« Nous sommes des joueurs/joués, des possédants/possédés, des puissants/débiles.

Nous devons prendre conscience du paradoxe qui fait que l'accroissement de notre puissance va de pair avec l'accroissement de notre débilité »¹.

Jerry Frantz ose et il ose avec humour. Il est aussi un artiste dont le travail est presque toujours ouvertement politique. Il développe, à travers sa pratique artistique, une manière de réagir au désenchantement du monde à la fois marquée de dérision, mais aussi de persévérance. Il répond donc à l'invitation des « Vérités troublantes » avec une liberté absolument décomplexée : cette invitation – dire des choses « vraies » et qui dérangent – est en effet une occasion.

René Kockelkorn, quant à lui, dans son texte d'invitation à cette deuxième édition du projet d'exposition dans l'espace public de Lorentzweiler cite *L'Homme unidimensionnel* d'Herbert Marcuse² pour décrire le caractère apathique de notre société que la crise pandémique a mis en exergue (individualisme, règne de la consommation, oubli des valeurs humanistes de liberté, de confiance, de responsabilité, d'action sociale, etc.). Il conclut en mettant l'accent sur l'esprit normatif qui sera mis à contribution pour cette édition des « Vérités troublantes » qui conçoit l'art comme univers praxéologique apte à lutter pour le renouvellement du contrat social dont le fondement est l'idée de liberté.

»DEMNÄCHST HIER«: Lösung für die ganz normale Absurdität

»Wir sind Spieler/Gespielte, Besitzer/Besessene, Mächtige/Schwachsinnige.

Wir müssen uns das Paradox bewusst machen, nach dem unser Zuwachs an Macht einhergeht mit dem Zuwachs unseres Schwachsinns.«¹

Jerry Frantz traft sich, und er traut sich mit Humor. Außerdem ist seine künstlerische Arbeit fast immer offen politisch. In seiner künstlerischen Praxis entwickelt er eine Form der Reaktion auf die Entzauberung der Welt, die einerseits etwas Lächerliches hat, andererseits aber sehr hartnäckig ist. Auf die Einladung zu den »Störenden Wahrheiten« antwortet er demnach mit einer völlig komplexfreien Freiheit: Diese Einladung – »Wahres« zu sagen, was stört – ist eine echte Gelegenheit.

In seiner Einladung zu dieser zweiten Ausgabe des Ausstellungsprojekts im öffentlichen Raum von Lorentzweiler zitiert René Kockelkorn Herbert Marcuses *Eindimensionalen Menschen*,² um die Apathie unserer Gesellschaft zu beschreiben, die die Pandemiekrise zum Vorschein gebracht hat (Individualismus, Herrschaft des Konsums, Vernachlässigung der humanistischen Werte Freiheit, Vertrauen, Verantwortung, gesellschaftliches Handeln usw.). Abschließend betont er den normativen Geist, der für diese Ausgabe der »Störenden Wahrheiten« in die Pflicht genommen wird, denn hier gilt die Kunst als praxeologisches Universum, das in der Lage ist, für die Erneuerung des Gesellschaftsvertrags zu kämpfen, dessen Grundlage der Gedanke der Freiheit ist.

Jerry Frantz détourne allégrement, ou plutôt il interprète, cette problématisation ouverte sur le contrat social – qui implique le droit et la morale – en proposant *Ici prochainement*. Il s'agit d'un « projet pilote » capable de trouver la solution à une « tendance néfaste [...] un défaut très grave, qui pose des problèmes insurmontables, hélas présent dans tous les aspects et situations de notre vie quotidienne ». « C'est difficile de regarder la réalité en face, mais appelons un chat un chat : il s'agit de la bêtise humaine ! », explique l'artiste en pointant un sujet tabou. Sujet tabou et incernable, la bêtise a déjà préoccupé, à travers les siècles, des philosophes et intellectuels les plus connus (les socratiques, Michel de Montaigne³, Nietzsche⁴, Ernest Renan⁵, Albert Einstein⁶, Robert Musil⁷, Gilles Deleuze⁸, etc.). Contrairement aux philosophes, qui cherchent à définir la bêtise pour ensuite lui nuire, l'artiste propose une solution drastique : créer « un centre de rétention où seront regroupées toutes les personnes atteintes de bêtise, connerie, stupidité, imbécilité, lenteur d'esprit, etc. ». La bêtise, explique l'artiste, en la définissant de manière assez claire selon lui (elle a atteint les politiciens qui font mal leur travail, ceux qui les ont élus, les racistes, les personnes politiquement correctes – car elles s'opposent systématiquement au changement –, les généraux, les royalistes, etc.) fait perdre du temps, de l'argent et de l'énergie à toute la société. Le Luxembourg est un petit pays, apte aux expérimentations car sa petite taille aidera à mesurer rapidement la répercussion de ce projet pilote sur toute la société. En punissant la bêtise, il promet aux futurs incarcérés qu'ils seront libérés dès qu'ils feront preuve d'intelligence.

Ce travail de genre clairement fictif, qui se situe dans la lignée de la République (de Clairefontaine) et de son Ambassade déjà créés par l'artiste, est marqué d'une conceptualité assez amusante. Car Ici prochainement fonctionne en réalité comme un miroir : en mobilisant l'absurdité ordinaire, le projet renvoie inévitablement à un questionnement intérieur.

L'œuvre, le grand panneau explicatif installé devant le Jugendhaus et l'ancienne station-service de Lorentzweiler (qui seront prochainement démolis), explique le projet expérimental en mentionnant entre autres une liste non-exhaustive des conditions requises pour être interné dans ce centre de rétention et en donnant une adresse mail à laquelle chacun peut envoyer des suggestions de candidats. La liste des conditions requises est non-exhaustive et la procédure d'admission / incarcération n'est pas mentionnée. C'est précisément ce détail qui dote ce projet d'un caractère autoréflexif et philosophique : Qu'est-ce au juste la bêtise ? Entre celui qui ignore et celui qui croit savoir, qui est le plus bête ? Parler de la bêtise est-ce même possible sans risquer

Mit Demnächst hier verfremdet, oder eher: interpretiert Jerry Frantz beschwingt diese offene Problematisierung des Gesellschaftsvertrags – der Recht und Moral einschließt. Es handelt sich um ein »Pilotprojekt«, um die Lösung für eine »unheilvolle Tendenz« zu finden, »für einen sehr schweren Fehler, der unüberwindbare Probleme schafft, aber leider in allen Aspekten und Situationen unseres Alltags gegenwärtig ist.« »Es ist schwierig, der Realität ins Gesicht zu sehen, aber nennen wir die Dinge beim Namen: Es ist menschliche Dummheit!«, erklärt der Künstler zu diesem Tabu. Als tabuisiertes, ungreifbares Thema hat die Dummheit über die Jahrhunderte schon die bekanntesten Philosophen und Denker beschäftigt (die Sokratiker, Michel de Montaigne,³ Nietzsche,⁴ Ernest Renan,⁵ Albert Einstein,⁶ Robert Musil,⁷ Gilles Deleuze⁸ usw.). Anders als die Philosophen, die Dummheit definieren wollen, um sie anschließend zu bekämpfen, schlägt der Künstler eine drastische Lösung vor: die Gründung einer »Haftanstalt für alle Menschen, die mit Dummheit, Beklopptheit, Blödheit, Doofheit, Trotteligkeit usw. beschlagen sind.« Dummheit, die der Künstler übrigens sehr klar definiert (sie befällt Politiker, die ihren Job schlecht erledigen, ihre Wähler, Rassisten, politisch Korrekte – die sich systematisch gegen jeden Wandel wehren –, Generäle, Royalisten usw.), verursacht bei der gesamten Gesellschaft einen Zeit-, Geld- und Energieverlust. Luxemburg als kleines Land eignet sich für Experimente, weil sich die Auswirkungen dieses Pilotprojekts auf die Gesellschaft schnell messen lassen. Sollte Dummheit bestraft werden, so verspricht er den künftigen Häftlingen ihre Befreiung, sobald sie sich als intelligent erweisen.

Diese klar fiktive Arbeit, die auf derselben Linie liegt wie die République (de Clairefontaine) und seine Botschaft, ist geprägt von einer recht amüsanten Anlage. Denn Demnächst hier funktioniert eigentlich als Spiegel: Durch die Mobilisierung der alltäglichen Absurdität sorgt das Projekt unvermeidlich für eine innere Hinterfragung.

Das Werk, die große Informationstafel vor dem Jugendhaus und der ehemaligen Tankstelle von Lorentzweiler (beide werden demnächst abgerissen), erklärt das experimentelle Projekt und nennt unter anderem eine nicht vollständige Liste der zu erfüllenden Bedingungen für eine Internierung in dieser Haftanstalt; genannt wird auch eine E-Mail-Adresse, unter der mögliche Kandidaten vorgeschlagen werden können. Die Kriterienliste ist nicht vollständig, die zur Zulassung / Inhaftierung vorgesehene Prozedur nicht dargelegt. Eben dieses Detail gibt dem Projekt seinen selbstreflexiven, philosophischen Charakter: Was ist eigentlich Dummheit? Wer ist dümmer: der, der nichts weiß, oder der, der meint, er wüsste? Kann man überhaupt von Dummheit sprechen, ohne

d'y sombrer soi-même ? Celui qui pense et juge de la bêtise des autres est suspect de s'exclure du discours qu'il tient. Comme si le sujet de la bêtise pouvait faire exception à la règle selon laquelle, quoi que l'on dise, on ne parle jamais que de soi. Comme pensée unidimensionnelle, la bêtise est avant tout réduction du monde au « Moi », de l'autre au même, de la différence à l'identité. Autant donc écouter Montaigne : nous sommes sur la manière et non sur la matière du dire (voire note numéro 3). La bêtise n'est pas tant une affaire de contenu, qu'une affaire de forme, beaucoup plus redoutable est en effet la bêtise de celui qui croit qu'il suffit d'être intelligent pour ne plus être bête. Par conséquent, la question n'est pas de savoir si l'on dit vrai ou si l'on dit faux, la question est de savoir ce qui nous fait parler...

Jerry Frantz a ainsi réussi – en nous proposant une solution à l'un de nos problèmes les plus récurrents, tabous et ordinaires – à nous inviter à penser de manière critique, d'abord envers nous-mêmes.

sich der Gefahr auszusetzen, selbst dumm zu werden? Wer über die Dummheit der Anderen nachdenkt und urteilt, macht sich verdächtig, sich selbst von seinen Worten auszunehmen. Als könnte das Thema Dummheit eine Ausnahme zu der Regel sein, dass man, egal, was man sagt, immer nur über sich selbst redet. Als eindimensionaler Gedanke ist Dummheit vor allem eine Reduzierung der Welt auf das »Ich«, des Anderen auf das Selbe, der Differenz auf die Identität. Wie sagte doch Montaigne: Es geht ums Wie und nicht ums Was des Gesagten (siehe Anm. 3). Dummheit ist nicht so sehr eine Sache des Inhalts, sondern der Form; viel gefährlicher ist nämlich die Dummheit dessen, der denkt, man bräuchte nur intelligent zu sein, um nicht mehr blöd zu sein. Demnach lautet die Frage nicht, ob man die Wahrheit oder die Unwahrheit sagt, sondern was uns zum Sprechen bringt ...

Indem Jerry Frantz uns also eine Lösung für eines unserer häufigsten, am stärksten tabuisierten und alltäglichsten Probleme vorschlägt, fordert er uns erfolgreich auf, kritisch zu denken, und das zuallererst über uns selbst.

¹ Edgar Morin, avec la collaboration de Sabah Abouessalam, Changeons de voie. Les leçons du coronavirus, Paris, Denoël, 2020, p. 32.

² Herbert Marcuse, L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée, Paris, Les Éditions de Minuit, « Arguments », 1968 : « L'homme unidimensionnel de la société avancée a perdu sa puissance de négation, sa possibilité du grand refus. La société absorbe les oppositions et présente l'irrationnel comme étant rationnel. Il s'agit par conséquent de démasquer la fausse conscience unidimensionnelle qui voit dans la technique manipulée un inévitable destin de la productivité, de l'allègement du fardeau de la vie ».

³ « Autant peut faire le sot celui qui dit vrai, que celui qui dit faux : car nous sommes sur la manière non sur la matière du dire », Michel de Montaigne, Essais. De l'art de conférer, (III, 8, B, 928), Bordeaux, Robert Lafont Mollat, « Bouquins », 2019.

⁴ « L'Antiquité philosophique enseigna par contre une autre source principale du mal : depuis Socrate les penseurs ne se sont pas lassés de prêcher : 'Votre étourderie et votre bêtise, la douceur de votre vie régulière, votre subordination à l'opinion du voisin, voilà les raisons qui vous empêchent si souvent d'arriver au bonheur, – nous autres penseurs nous sommes les plus heureux parce que nous sommes des penseurs'. Ne décidons pas ici si ce sermon contre la bêtise a de meilleures raisons en sa faveur que cet autre sermon contre l'égoïsme ; une seule chose est certaine, c'est qu'il a enlevé à la bêtise sa bonne conscience : ces philosophes ont nui à la bêtise ! », Friedrich Nietzsche, Le Gai Savoir, Édition électronique (ePub) v.: 1.0 : Les Échos du Maquis, 2011, pp. 168-169.

⁵ « La bêtise humaine est la seule chose qui donne une idée de l'infini », Ernest Renan, Dialogues et Fragments philosophiques, Paris, CNRS Éditions, « CNRS Littérature », 1992.

⁶ « Deux choses sont infinies : l'univers et la bêtise humaine, en ce qui concerne l'univers, je n'ai pas acquis la certitude absolue ».

⁷ Robert Musil, De la bêtise, (texte issu de la conférence prononcée à Vienne en mars 1937), Paris, Allia, 2015.

⁸ Gilles Deleuze, Différence et répétition, Paris, PUF, « Épiméthée », 1968.

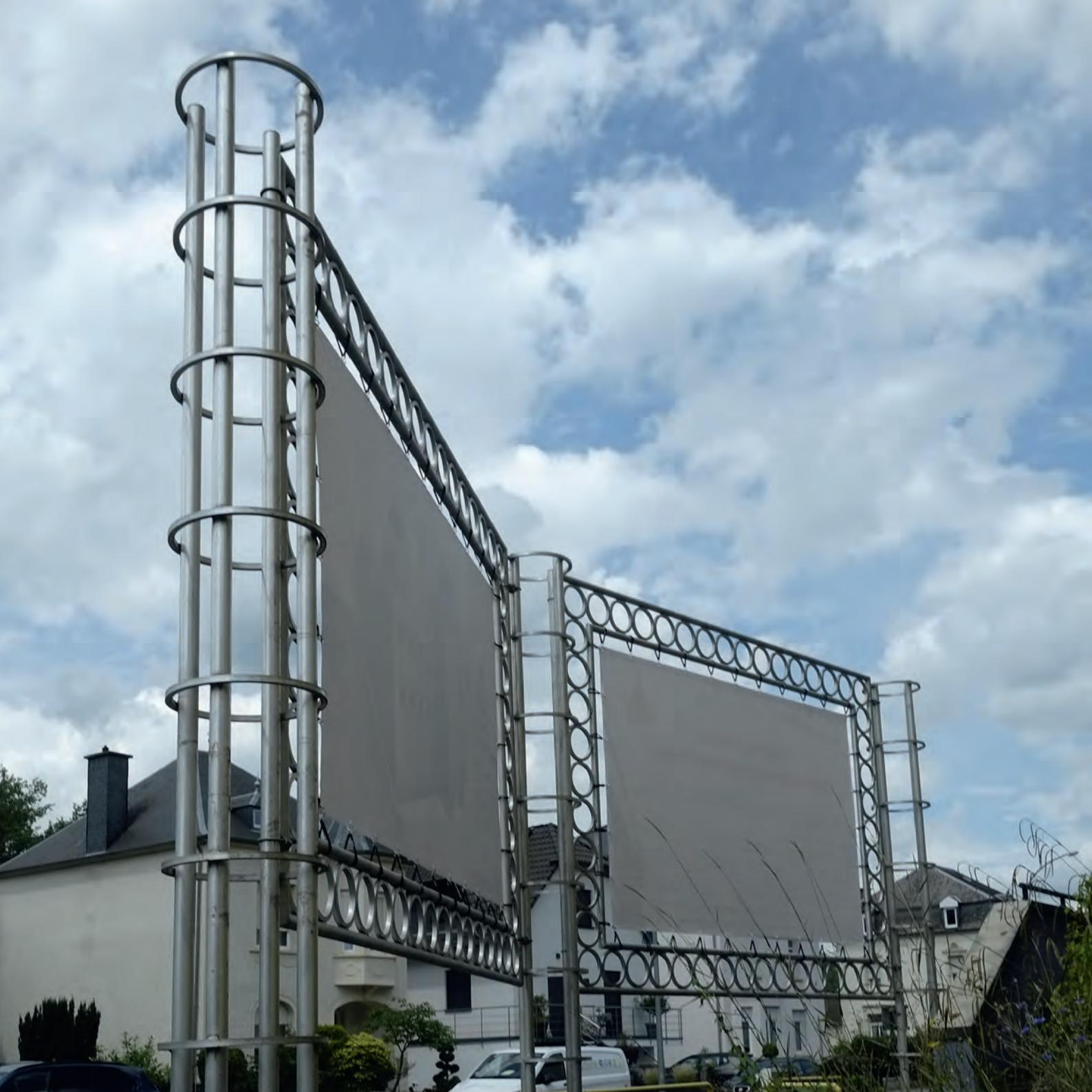
Année : 2021

Technique : Installation ; Impression ;
Modèle aquarelle

Matériel : 2 panneaux publicitaires

Dimension : 2 pièces 300 x185 cm plus
système de présentation (piliers)

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg





**ction d'un
ur personnes stupides”**



“n internationale de la bêtise humaine” (APIBH).
erme au G. D. de Luxembourg et dans la Grande Région.

égard pour autrui, non respectueuses, croyant tout ce que répand la
ns pitié, misogynes, mouchardes, fascistes, bigotes

rennent pour des artistes, ceux qui ne comprennent rien,
nts en service par la grâce d'un quelconque dieu, royalistes et
nant trop au sérieux, patriotes xénophobes, racistes de toutes
t avec le diable, les richissimes qui se croient tout permis,
es, même s'ils sont de bonne foi, voisins qui s'espionnent
nts pratiquant la censure, bureaucrates trainants, etc.

Le citoyen et de les signaler à l'adresse e-mail :

té avec discréction absolue!



ici, prochainement





GILLES PEGEL

ROTM (RISE OF THE MACHINES)

Sofia Eliza Bouratsis

Perturbation de la perfection et beauté de l'incertitude

La spirale est parfaite mais, à un certain moment, l'ordre et l'équilibre de la forme sont perturbés par une anomalie, la régularité harmonieuse est alors interrompue, pour que la figure reprenne ensuite son rythme initial, mais adapté à son évolution, c'est-à-dire dans le sens inverse. Cette « perversion » de la spirale préoccupe Gilles Pegel depuis quelques années, elle constitue un élément central et récurrent dans les recherches et le travail de l'artiste. Il réalise une série de variations sur le même thème et expérimente constamment, à travers l'usage de nouvelles techniques et l'exploration de nouveaux matériaux, ce trouble de l'harmonie parfaite. Il se confronte ainsi à des défis technologiques, tout en retournant sur elle-même cette passion du défi qui l'anime par le truchement du questionnement que suscite le processus qu'il met en œuvre : Et si la technologie se retournait contre son créateur ? ROTM (rise of the machines) est ainsi une œuvre dédiée aux rapports entre l'être humain et la technologie qui pourrait lui échapper et troubler la « perfection » qu'il a créée à travers elle.

L'intérêt de l'artiste pour la perturbation de l'ordre, qui produit un laps de chaos pour ensuite se réadapter à sa cadence originelle trouve sa source dans la lecture d'un article de Darwin qui date de 1865¹ et qui décrit ce phénomène observé dans la nature par plusieurs botanistes mais qui reste inexpliqué. L'irrégularité dans la nature apparaîtrait probablement suite à une mutation. « C'est, selon Gilles Pegel, une belle image de ce qu'est l'art », qui au niveau du sensible peut provoquer et déranger l'ordre apparent des choses.

Die Störung der Perfektion und die Schönheit der Ungewissheit

Die Spirale ist vollkommen, aber auf einmal werden Ordnung und Gleichgewicht gestört durch eine Anomalie, die harmonische Regelmäßigkeit wird durchbrochen, bis die Figur wieder ihren anfänglichen Rhythmus findet, allerdings an ihre Entwicklung angepasst, also in umgekehrter Drehrichtung. Diese »Perversion« der Spirale beschäftigt Gilles Pegel schon seit einigen Jahren, sie stellt ein zentrales, rekurrentes Element seiner Forschung und seiner künstlerischen Arbeit dar. Er erschafft eine Serie von Variationen über dasselbe Thema, er stellt, etwa durch den Einsatz neuer Techniken und das Experimentieren mit neuen Materialien, diese Störung der vollkommenen Harmonie ständig auf die Probe. Damit stellt er sich technologischen Herausforderungen, und gleichzeitig wirft er diese Leidenschaft für die Herausforderung, die ihn treibt, auf sich selbst zurück, indem er den von ihm in Gang gesetzten Prozess selbst hinterfragt: Was, wenn die Technologie sich gegen ihren Schöpfer wendet? ROTM (rise of the machines) ist damit ein Werk über die Beziehung zwischen Mensch und Technik, die ihm womöglich entgleitet und die »Perfektion« durchbricht, die er gerade durch sie ins Werk gesetzt hat.

Das Interesse des Künstlers für die Durchbrechung der Ordnung, die ein momentanes Chaos schafft, um dann wieder in ihren ursprünglichen Fluss zurückzukehren, inspiriert sich von einem Artikel von Charles Darwin aus dem Jahr 1865;¹ es geht darin über das von mehreren Botanikern in der Natur beobachteten Phänomen, das immer noch nicht erklärt werden konnte. In der Natur entsteht die Irregularität wahrscheinlich aus einer Mutation. Für Gilles Pegel ist das »ein schönes Bild für das Wesen der Kunst«: Auch sie kann im sinnlichen Bereich provozieren und die anscheinende Ordnung stören.

Et lorsque l'on transpose cette situation à l'actualité relative à la pandémie et à ses effets – dont la thématique de l'exposition s'inspire – l'on pourrait évoquer l'interprétation d'Edgar Morin selon laquelle la crise sanitaire a remis la science au centre du débat social en réaffirmant une nécessité diachronique, celle d'apprioyer l'incertitude. En effet, dès-lors que les scientifiques ont commencé à défendre des thèses différentes, souvent même contradictoires, sur les mesures préventives à prendre, ou encore sur les origines de ce virus qui a modifié le cours des choses à niveau planétaire : le doute a été introduit dans l'esprit des citoyens et la présumée toute puissance humaine – avec tous ses attributs colonisateurs et opprassants – enfin remise en question. La science, considérée (ou utilisée) comme répertoire indéniable des vérités absolues, a alors laissé place au « festival des incertitudes »². Ces incertitudes, qui portent aussi bien sur la provenance de la pandémie que sur les mutations du virus, sa propagation inégale, les mesures entreprises pour sa régression ou son éventuelle disparition, et surtout sur les répercussions sociopolitiques et économiques, aussi bien à niveau intime, local et global de cette pandémie, « nous incite, comme l'écrivain Edgar Morin, à reconnaître que, même cachée et refoulée, l'incertitude accompagne la grande aventure de l'humanité, chaque histoire nationale, chaque vie 'normale'. Car toute vie est une aventure incertaine »³. Vivre est un cheminement dans l'incertitude, qui parfois repose brièvement sur des îlots de certitude, il vaudrait mieux en être conscient et apprécier le déploiement des possibles que seule l'incertitude est capable de susciter... car comme l'écrivain Edgar Morin, dont l'œuvre est dédiée à la complexité du monde et donc de la science qu'il vaut mieux concevoir comme une réalité humaine qui, comme la démocratie, repose sur les débats d'idées : « la chance suprême est inséparable du risque suprême »⁴.

Überträgt man nun diese Situation auf die Aktualität, also auf die Pandemie und ihre Folgen – hier inspiriert sich auch die Thematik der Ausstellung –, so könnte man auf Edgar Morins Interpretation verweisen. Ihm zufolge hat die Gesundheitskrise die Naturwissenschaft in den Mittelpunkt der gesellschaftlichen Debatte zurückgeholt und behauptet wieder eine für obsolet gehaltene Notwendigkeit, nämlich die Notwendigkeit, das Ungewisse zu bezwingen. Sobald nämlich die Experten anfangen, sich unterschiedlich, häufig gar widersprüchlich über die notwendigen Präventionsmaßnahmen oder über die Herkunft dieses Virus zu äußern, das die ganze Welt erschüttert hat, macht sich der Zweifel breit, wurde die angebliche Allmacht des Menschen – mit all seinen kolonialen Unterdrückungsmerkmalen – endlich in Frage gestellt. Die Naturwissenschaft, die als unanfechtbare Sammlung absoluter Wahrheiten gilt (oder benutzt wird), wich damit dem »Festival der Ungewissheiten«.² Diese Ungewissheiten, die die Herkunft der Pandemie genauso betreffen wie die Mutationen des Virus, seine unregelmäßige Ausbreitung, die Maßnahmen, die ergriffen wurden, um es zurück- oder womöglich ganz zu verdrängen, und vor allem die gesellschaftlichen und ökonomischen Folgen der Pandemie auf persönlicher, lokaler und globaler Ebene – alles das »bringt uns«, so Edgar Morin, »zu der Einsicht, dass die Ungewissheit, selbst wenn sie verborgen und verdrängt wird, doch immer Teil des großen Abenteuers der Menschheit bleibt, Teil jeder nationalen Geschichte, jedes ›normalen‹ Lebens. Denn jedes Leben ist ein ungewisses Abenteuer.«³ Zu leben heißt, durch die Ungewissheit zu gehen, die manchmal kurz auf Inseln der Gewissheit Halt macht; man sollte sich das bewusst machen und die Entfaltung der Möglichkeiten genießen, die nur die Ungewissheit bieten kann ... Denn um noch einmal Edgar Morin zu zitieren, dessen Werk sich der Komplexität der Welt und der Wissenschaft widmet, dieser menschlichen Wirklichkeit, die, wie die Demokratie, auf der Debatte unterschiedlicher Ideen beruht: »Das äußerste Glück ist untrennbar vom äußersten Risiko.«⁴

¹ Charles Darwin, « On the Movements and Habits of Climbing Plants », 1865.

² Edgar Morin, avec la collaboration de Sabah Abouessalam, Changeons de voie. Les leçons du coronavirus, Paris, Denoël, 2020, p. 33.

³ Ibid., p. 34.

⁴ Ibid., p. 145.

Année : 2021

Technique : CNC tube bending

Matériel : Stainless steel K240

Dimension : 270 × 110 × 70 cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg













CLAUDIA PASSERI

SO LONG

Benoit Delzelle

« So long »

Lorentzweiler, sur la longue route reliant Luxembourg au nord du pays, N7 ou E421 selon les dénominations administratives.

Un lieu en permanente transformation, mélange de villas cossues – d'ambitions et de décennies diverses –, de maisons accolées aux couleurs parfois originales, et de nouveaux appartements qui trahissent une forte poussée démographique.

Une minuscule station essence à l'allure un peu désuète, imperceptiblement réaffectée au Service forestier de la commune. Sur son toit, une main blanche, lumineuse et fantomatique la nuit, marque notre passage d'un « salut vulcain », mondialement popularisé par la série Star Trek.

Claudia Passeri a toujours eu une appétence pour de tels endroits, ceux où l'art contemporain arrive par surprise. Souvenons-nous des projets conçus dans le cadre du collectif « Common Wealth » (Ombrie, 2019) et de l'Agence Borderline (notamment la reconversion éphémère de maisons de douane en 2007 à la frontière franco-luxembourgeoise). Mentionnons également sa fresque « Papillon de résistance » sur la façade de la Chambre des Salariés à Luxembourg (2019) et « Red sunset, emerald flash... » (2012), un ponton qu'elle a repeint aux couleurs des reflets d'un soleil se couchant sur l'Hudson (Hudson Valley MOCA, Peekskill, NY).

Lorentzweiler est marquée par le passage, la route vers la ville ou l'escapade. « So long » borne visuellement le lieu géographique et la bascule mentale, par un soupçon d'inattendu et si possible ralentissant.

Ce titre évoque tour à tour une rencontre qui a tardé ou qui se termine (« So long Marianne »), une route lynchienne aliénante, un road-trip rythmé par l'esthétique publicitaire des stations-service et les panneaux d'entrée et de sortie des villes.

« So long »

Lorentzweiler, die lange Straße, die Luxemburg Stadt mit dem Norden des Landes verbindet – N7 oder E421 je nach verwaltungstechnischer Bezeichnung.

Ein Ort im ständigen Wandel, eine Mischung vornehmer Villen für unterschiedliche Ansprüche und aus verschiedenen Jahrzehnten, aneinander gereihte Häuser mit manchmal farbenfrohen Fassaden, und neue Wohnungen, die den starken Bevölkerungswachstum verraten.

Eine winzige Tankstelle, die etwas ausgedient wirkt und unauffällig die kommunale Forstverwaltung beherbergt. Auf ihrem Dach, eine weiße Hand, leuchtend und gespenstisch bei Nacht, markiert unsere Durchfahrt mit einem „Vulkanier-Gruß“, weltweit bekannt durch die Star Trek Serie.

Claudia Passeri hat immer schon ein Verlangen nach solchen Orten, wo zeitgenössische Kunst überraschend auftaucht. Denken wir an die Projekte, die im Rahmen des Kollektivs „Common Wealth“ (Ombrie, 2019) und der Agence Borderline (vor allem die kurze Umwandlung des Zollhauses an der französisch-luxemburgischen Grenze 2007) entstanden sind. Nennenswert sind auch das Fresko „Papillon de résistance“ auf der Fassade des Arbeitnehmerkammer in Luxemburg Stadt (2019) und „Red sunset, emerald flash...“ (2012), ein Bootsanleger, den sie in den Farben der Spiegelung der untergehenden Sonne auf dem Hudson (Hudson Valley MOCA, Peekskill, NY) gestrichen hat.

Lorentzweiler ist gekennzeichnet durch die Durchfahrt, die Straße in Richtung Stadt oder Ausflug. „So long“ begrenzt visuell den geografischen Ort und die mentale Schwelle durch einen Anflug von Unerwartetem und, wenn möglich, Verlangsamen.

Dieser Titel ruft abwechselnd eine Begegnung in Erinnerung, die lange andauert oder zu Ende geht („So long Marianne“), eine tödliche, entfremdete Strecke, ein Road Trip getaktet durch die Ästhetik der Werbetafeln an den Tankstellen und der Ortsschilder der Städte.

Le salut est par excellence le signe premier de la communication, celui par lequel se manifestent les intentions avant même le premier mot. Il s'agit ici d'un salut adressé aux habitants, navetteurs et passants fortuits, un salut de bienvenue, d'au revoir, et de bienveillance si l'on pense au fameux « Long live and prosper » qui accompagne habituellement le salut vulcain.

La pièce de Claudia Passeri est aussi imprégnée par une époque où la pop culture s'infiltre continuellement dans le champs politique, après les trois doigts brandis massivement par les protestataires thaïlandais et birmans (en référence à la série « Hunger Games ») ou les militantes revêtant la robe écarlate de la série « The Handmaid's Tale ».

À l'opposé, « So long » est un signe de ralliement positif, de ré-humanisation de l'espace public après d'interminables mois de confinement. C'est une main qui crée un lien d'identité, d'altérité, d'élosion et d'ouverture, à la manière de ce que Pierre Boudon analysait dans la “Main ouverte” de Le Corbusier (« La main comme être collectif », Signata, 2010).

À propos de cette imposante structure érigée dans la ville nouvelle de Chandigarh, et de l'image de la main ouverte, récurrente dans son œuvre, Le Corbusier disait qu'elle symbolisait « l'humanité désarmée, sans crainte et spirituellement réceptive » :

« Ouverte pour recevoir / Ouverte aussi pour que chacun y vienne prendre / Les eaux ruissellent / le soleil illumine / les complexités ont tissé leur trame / les fluides sont partout. / Les outils dans la main / les caresses de la main / la vie que l'on goûte par le pétrissement des mains / la vue qui est dans la palpation. / Pleine main j'ai reçu, pleine main je donne. » (Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, 1955)

Der Gruß ist das erste Zeichen von Kommunikation schlechthin, durch das sich die Absichten schon vor dem ersten Wort offenbaren. Es handelt sich hier um einen Gruß an die Einwohner, Pendler und zufälligen Passanten, ein Willkommens- und Abschiedsgruß, ein Gruß des Wohlwollens, wenn man an die berühmten Worte „Long live and prosper“ denkt, die gewöhnlich den Vulkanier-Gruß begleiten.

Das Stück von Claudia Passeri ist durchdringt von einer Zeit, in der die Popkultur unaufhörlich in die Sphäre der Politik eindringt, nach den erhobenen drei Fingern der thailändischen und birmanischen Protestierenden (verweisend auf die Serie „Hunger Games“) oder die Aktivisten in der scharlachroten Robe aus der Serie „The Handmaid's Tale“.

Im Gegenteil dazu ist „So long“ ein Zeichen des positiven Anschlusses, der Rehumanisierung des öffentlichen Raumes nach den unzähligen Monaten des Lockdowns. Es ist eine Hand, die eine Verbindung schafft zwischen Identität, Alterität, Entstehung und Öffnung, auf die Art und Weise, die Pierre Boudon in „Main ouverte“ von Le Corbusier analysierte („La main comme être collectif“ Signata, 2010). Über diese beeindruckende Struktur erbaut in der neuen Stadt von Chandigarh, und über das in seinem Werk wiederkehrende Bild der offenen Hand, sagte Le Corbusier, dass sie die entwaffnete Menschlichkeit symbolisiert, ohne Angst und spirituell offen :

« Ouverte pour recevoir / Ouverte aussi pour que chacun y vienne prendre / Les eaux ruissent / le soleil illumine / les complexités ont tissé leur trame / les fluides sont partout. / Les outils dans la main / les caresses de la main / la vie que l'on goûte par le pétrissement des mains / la vue qui est dans la palpation. / Pleine main j'ai reçu, pleine main je donne. » (Le Corbusier, *Le poème de l'angle droit*, 1955)

Année : 2021

Technique : Enseigne lumineuse

Matériel : Métal, néon, matière plastique

Dimension : 180 × 110 × 20 cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg













BIOGRAPHIES

L'artiste multidisciplinaire **Chiara Dahlem** est née au Luxembourg en 1986. Après ses études et des années en Allemagne, l'artiste autodidacte et diplômée des sciences culturelles est revenue au Luxembourg avec son propre studio en 2016 et travaille depuis au niveau international avec des expositions et des festivals de streetart/art urbain à travers l'Europe.

Outre des festivals d'art urbain de renommée, dont Upfest / Bristol, Stilbruch / Berlin, ibugart ou Kufa's Urban Art, ainsi que des expositions au Luxembourg, en Allemagne, en Belgique, en France et en Suisse, la jeune artiste fût déjà nominée pour plusieurs prix d'art, dont le Prix Révélation - Salon du Cercle artistique de Luxembourg-, et elle a reçu le Streetartoftheyear Award en 2020 (2e de la catégorie Intervention / plus haut classement du jury).

Depuis 2017, ses installations in-situ peuvent être vues, entre autres, dans les séries d'expositions du collectif CUEVA et les œuvres conceptuelles de l'artiste pluridisciplinaire ont été présentées aux Carré-Rotondes ou au Salon du CAL/Luxembourg Art Week.

Nora Wagner est née au Luxembourg. Après son bac artistique, elle est partie faire des études d'arts appliqués (illustration) à Montpellier. Embauchée dans une grande agence de publicité à Berlin par la suite, elle s'est vite rendu compte que ce ne fût pas sa place. Elle poursuivra alors sa quête du bonheur en faisant des apprentissages de toutes sortes. Une fois qu'elle avait acquis des compétences en soudure, menuiserie, scénographie, différentes techniques d'impression, et qu'elle avait appris l'art de survivre, elle décida de reprendre des études théoriques. C'est alors qu'elle partit à Toulouse pour aboutir un bachelor en arts et lettres. Parallèlement elle adhéra au collectif d'artistes IPN. Echange qui mena à différentes collaborations importantes. Depuis, elle travaille comme artiste indépendante, en perpétuel mouvement, à la recherche d'une forme de création utopique.

Jerry Frantz est né à Esch sur Alzette en 1955. Il vit et travaille à Pratz, Luxembourg. Il a fait ses études à l'Académie Royale des Beaux-Arts à Bruxelles et à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués à Paris.

De nombreuses expositions personnelles sont au palmarès de Jerry Frantz, dont la plupart au Luxembourg, en Belgique, en France et en Allemagne. Parmi les plus spectaculaires, il faut noter l'installation d'une sculpture monumentale dans la Clinique St. Louis à Ettelbrück ainsi qu'une sculpture monumentale à l'école intercommunale de Hosingen.

En 2001 et 2005, il a été candidat au Prix d'Art Robert Schuman à Saarbrücken. En outre, Jerry Frantz a participé à d'innombrables expositions collectives au Luxembourg, en Belgique, en Espagne, en France, en Slovaquie et en Allemagne.

BIOGRAFIEN

Die multidisziplinäre Künstlerin **Chiara Dahlem** wurde 1986 in Luxemburg geboren. Nach ihrem Studium und längerem Aufenthalt in Deutschland kehrt die autodidaktische Künstlerin und diplomierte Kulturwissenschaftlerin im Jahr 2016 mit ihrem eigenen Atelier nach Luxemburg zurück und arbeitet seitdem auf internationalem Niveau mit Ausstellungen und Street/Urbanart-Festivals in ganz Europa.

Neben renommierten Urbanart-Festivals, darunter dem Upfest/Bristol, dem Stilbruch/Berlin, der ibugart oder dem Kufa's Urban Art, sowie Ausstellungen in Luxemburg, Deutschland, Belgien, Frankreich und der Schweiz, war die junge Künstlerin bereits mehrfach für Kunstreise, darunter den Prix Révélation - Salon du Cercle artistique de Luxembourg-, nominiert und wurde 2020 mit dem Streetartoftheyear-Award ausgezeichnet (2nd in category Intervention/highest Jury ranking).

Seit 2017 sind ihre In-situ Installationen, unter anderem, auf der Ausstellungsserie des CUEVA-Kollektivs zu sehen und die konzeptuellen Werke der multidisziplinären Künstlerin, wurden mitunter im Carré-Rotondes oder auf dem Salon du CAL/Luxembourg Art Week ausgestellt.

Nora Wagner wurde in Luxemburg geboren. Nach ihrem künstlerischen Abitur studierte sie angewandte Kunst (Illustration) in Montpellier. Danach wurde sie von einer großen Werbeagentur in Berlin angeheuert, merkte aber bald, dass dies nicht ihr Platz war. Ihre Suche nach dem Glück verfolgte sie dann in allen möglichen Lehrberufen. Nachdem sie sich Fertigkeiten im Schweißen, in der Schreinerei, im Siebdruck und in verschiedenen Drucktechniken angeeignet und die Kunst des Überlebens erlernt hatte, beschloss sie, wieder ein akademisches Studium aufzunehmen. Sie ging nach Toulouse, um einen Bachelor-Abschluss in Kunst und Literatur zu machen. Zur gleichen Zeit trat sie dem Künstlerkollektiv IPN bei. Dieser Austausch führte zu verschiedenen Kooperationen. Seitdem arbeitet sie als unabhängige Künstlerin, in ständiger Bewegung, auf der Suche nach einer utopischen Form des Schaffens.

Jerry Frantz wurde 1955 in Esch-sur-Alzette geboren. Er lebt und arbeitet in Pratz, Luxemburg. Er studierte an der Académie Royale des Beaux-Arts in Brüssel und an der Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués in Paris.

Jerry Frantz hat zahlreiche Einzelausstellungen gehabt, vor allem in Luxemburg, Belgien, Frankreich und Deutschland. Zu den herausragendsten gehören eine Monumentalskulptur in der Klinik St. Louis in Ettelbrück sowie eine Monumentalskulptur in der interkommunalen Schule in Hosingen.

2001 und 2005 hat er am Robert Schuman Kunstpreis in Saarbrücken teilgenommen. Des Weiteren war er an unzähligen Gruppenausstellungen in Luxemburg, Belgien, Frankreich, der Slowakei und Deutschland beteiligt.

Gilles Pegel est né en 1981 à Esch-sur-Alzette.

Il a fait ses études d'art à Bruxelles et est diplômé d'un master en arts plastiques, visuels et de l'espace [ISLAP - École de Recherche Graphique (ERG) Bruxelles Belgique]. Après un passage au Mudam de 2005-2011, il se consacre à sa pratique personnelle à plein temps.

Depuis, il a été invité à de nombreuses expositions de groupe ainsi qu'une récente exposition personnelle au Centre d'Art Dominique Lang à Dudelange. Présélectionné pour le prix d'Art Robert Schuman an 2015 et le Prix Edward Steichen en 2017, Gilles est surtout connu pour la réalisation d'oeuvres monumentales dans l'espace public. En 2014 il réalise *this play*, une fresque de 100m² au Lycée de Redange, en 2018, *On the movements and habits*, sculpture gigantesque en béton devant le lycée de Lamadelaine ainsi qu'en 2019, *All roads lead to Rome*, une fresque murale sur 2 niveaux au lycée de Grevenmacher en émail italien.

Gilles Pegel wurde 1981 in Esch-sur-Alzette geboren.

Er studierte Kunst an der ISLAP – Ecole de Recherche Graphique (ERG) in Brüssel und schloss mit einem Master in plastischer, visueller und räumlicher Kunst ab. Nach seiner Zeit im MUDAM (2005-2011) widmete er sich ganz seiner persönlichen Kreativität als freischaffenden Künstler. Seitdem wurde er zu zahlreichen Gruppenausstellungen eingeladen sowie kürzlich zu einer Einzelausstellung im Centre d'Art Dominique Lang in Dudelange. Gilles, der 2015 auf der Shortlist für den Robert-Schuman-Kunstpreis und 2017 für den Edward-Steichen-Preis stand, ist vor allem für seine monumentalen Arbeiten im öffentlichen Raum bekannt. 2014 schuf er *This play*, ein 100 qm grosses Fresko am Lycée de Redange, 2018 *On the movements and habits*, eine riesige Betonskulptur vor dem Lycée de Lamadelaine und 2019 *All Roads lead to Rome*, ein Wandfresco aus italienischer Emaille auf zwei Ebenen am Lycée de Grevenmacher.

Claudia Passeri (1977) vit et travaille au Luxembourg. Elle a étudié le design graphique, la scénographie et la photographie à Bologne, à Bruxelles et à Rome. Depuis 2002, son travail est montré régulièrement en Belgique, en France, en Italie, au Luxembourg et aux Etats-Unis. En 2006, elle a fondé le projet curatorial Agence Borderline avec Michèle Walerich.

Elle organise fréquemment des collaborations avec des artistes et des créateurs de différents domaines. En 2011, elle a remporté le Edward Steichen Award Luxembourg, qui a donné lieu en 2012 à une résidence de quatre mois à l'ISCP à New York. Une sélection de ses dernières pièces a été montrée en 2014 au MUDAM et au BOZAR de Bruxelles. En 2015, elle a conçu *Mangia Mina*, une exposition personnelle au Centre d'Art Nei Liicht de Dudelange (Luxembourg) qui a été montrée en 2017 à la SRISA Galery de Florence.

Depuis 2016, une pièce monumentale permanente (*Zeitgeist-Karl Cobain*) est présentée au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain. En 2016, elle a obtenu une résidence de recherche à la Fonderie Darling à Montréal (Canada) par le Fonds Culturel national du Luxembourg (FOCUNA). Elle a initié avec Benoit Delzelle le collectif Common Wealth en 2018, qui a obtenu la bourse Bert-Theis et a donné lieu à une résidence d'artistes en Italie en juillet 2019. Sous le commissariat de Danielle Igniti en 2019, elle a installé la Chapelle de la Charité lors des Rencontres de la Photographie d'Arles.

Claudia Passeri (1977) lebt und arbeitet in Luxemburg. Sie studierte Graphikdesign, Bühnenbild und Fotografie in Bologna, Brüssel und Rom. Seit 2002 werden ihre Arbeiten regelmäßig in Belgien, Frankreich, Italien, Luxemburg und den Vereinigten Staaten gezeigt. Im Jahr 2006 gründete sie zusammen mit Michèle Walerich das kuratorische Projekt Agence Borderline.

Sie organisiert häufig Kollaborationen mit Künstlern und Kreativen aus verschiedenen Bereichen. Im Jahr 2011 gewann sie den Edward Steichen Award Luxemburg, was 2012 zu einem viermonatigen Aufenthalt am ISCP in New York führte. Eine Auswahl ihrer neuesten Arbeiten wurde 2014 im MUDAM Luxemburg und BOZAR in Brüssel gezeigt. 2015 konzipierte sie *Mangia Mina*, eine Einzelausstellung im Centre d'Art Nei Liicht in Dudelange, die 2017 in der SRISA Galery in Florenz gezeigt wurde. Seit 2016 wird eine permanente Monumentalarbeit (*Zeitgeist – Karl Cobain*) im Casino Luxemburg – Forum d'Art Contemporain gezeigt. Im Jahr 2016 wurde ihr vom Fonds Culturel national de Luxembourg (FOCUNA) ein Forschungsaufenthalt in der Darling Foundry in Montreal gewährt. Gemeinsam mit Benoit Delzelle initiierte sie 2018 das Kollektiv Common Wealth, das mit dem Bert Theis Stipendium ausgezeichnet wurde und 2019 zu einem Künstleraufenthalt in Italien führte. Im Jahre 2019 hat sie unter der Kurateli von Danielle Igniti die Chapelle de la Charité während der Rencontres de la Photographie d'Arles ausgestattet.

COLOPHON

EXPOSITION AUSSTELLUNG

SORTIR DU BOIS dans le cadre de l'exposition „Vérités troublantes“
FLAGGE ZEIGEN im Rahmen der Ausstellung « Stoerende Wahrheiten »
24.07.- 03.10.2021

Chiara Dahlem,
Jerry Frantz,
Claudia Passeri,
Gilles Pegel,
Nora Wagner

COMMISSAIRE KURATOR
René Kockelkorn, Lorentzweiler

COORDINATEURS KOORDINATOREN

Paul Bach et la commission culturelle de Lorentzweiler
Paul Bach und die Kulturkommission Lorentzweiler

ORGANISATEUR ORGANISATOR

L'Administration Communale de Lorentzweiler en collaboration avec la
commission culturelle
*Die Gemeindeverwaltung Lorentzweiler in Zusammenarbeit mit der
Kulturkommission*

sous le patronage du Ministère de la Culture
unter der Schirmherrschaft des Kulturministeriums

LAYOUT LAYOUT
Paulo Tomas

RESEAUX SOCIAUX SOZIALE MEDIEN
Diana Calvario, Alice Steyer - Fonck

SITE INTERNET INTERNETSEITE
Jan McKenzie, Paulo Tomas

COMMUNICATION KOMMUNIKATION
Frank Flener; Béatrice Peters

PRODUCTION PRODUKTION

Montage et assistance technique aux artistes
Montage und technische Aufbauhilfe

Le service technique de l'Administration communale de Lorentzweiler, Euroline,
Neon Muller
*Der technische Dienst der Gemeindeverwaltung Lorentzweiler, Euroline, Neon
Muller*

PUBLICATION PUBLIKATION

EDITEUR HERAUSGEBER

Administration Communale de Lorentzweiler en collaboration avec la
commission culturelle / *Gemeindeverwaltung Lorentzweiler in Zusammenarbeit
mit der Kulturkommission*

AUTEURS AUTOREN

Enrico Lunghi, Sofia Eliza Bouratsis, Benoit Delzelle, René Kockelkorn

PHOTOS FOTOS
Joseph Tomassini

RELECTURE LEKTORAT
Béatrice Peters, Simone Wagener - Habaru, Andrée Wietor

TRADUCTION ÜBERSETZUNG

Béatrice Peters, biographies des artistes (F/D)(D/F), *Künstlerbiographien*
Joseph Tomassini (D/F) texte / *Text* René Kockelkorn
Elisabeth Ranke, (F/D), textes de / *Texte von* Chiara Dahlem, Jerry Frantz, Gilles
Pegel, Nora Wagner et Enrico Lunghi / *Künstlertexte*
Sofia Eliza Bouratsis sowie *Text von* Enrico Lunghi
Andrée Wietor (F/D) texte / *Text* Claudia Passeri
Rudi Brenneke (D/E) tous les textes / *alle Texte*

CONCEPTION GRAPHIQUE GRAFIKDESIGN

Paulo Tomas

IMPRESSION DRUCK

Imprimerie Ossa, Niederanven, Luxembourg

© L'Administration communale de Lorentzweiler / *Gemeindeverwaltung
Lorentzweiler, les artistes et les auteurs / Künstler und Autoren*

Juli 2021 / Oktober 2021

ISBN 978-99959-53-58-4

REMERCIEMENTS DES ARTISTES DANKSAGUNG DER KÜNSTLER

Le collège échevinal et le conseil communal Schöffen-und Gemeinderat :
Jos Roller, Marguy Kirsch-Hirtt, Arno Mersch, Paul Bach, Billy Kremer, Frazer
Alexander, Léon Wietor, Georges Groff, Carole Ney, Armand Kremer, Joëlle
Schmit

La commission culturelle Kulturkommission :

Paul Bach, Diana Calvario, Martine Eischen, René Kockelkorn, Billy Kremer,
Malou Ney, Béatrice Peters, Simone Wagener - Habaru, Joëlle Schmit, Andrée
Wietor

L'Administration communale de Lorentzweiler der Gemeindeverwaltung
Lorentzweiler: Jeff Bonn, Frank Flener, Mireille Flick, Henri Rasqué, Christophe
Schmit, Bob Simon

Le Service technique technischer Dienst: Jean Petin, Pit Buijs, Mario Goncalves,
Martin Haber, Sylvain Hoffmann, Gregor Kreten, Rainer Nussbaum, Alex Staar

Remerciements particuliers spezielle Danksagung: Claudine Hemmer, Jo
Kox, Enrico Lunghi, Sofia Eliza Bouratsis, Paulo Tomas, Joseph Tomassini,
Lydia Keilen, Tom Flick, Jan McKenzie, Elisabeth Ranke, Rudi Brenneke, Lucien
Weyerich, Alice Steyer-Fonck, Tania Conte, Anne Marie Breuskin-Feyerstein,
Benoit Delzelle, Euroline S.à r.l., Nadine Frisch-Klepper, Danielle Igniti, Thomas
Kellendonk, Philippe Kremer, Steffen Mohr, Neon Muller



LORENTZWEILER



KULTUR
KOMMISSION

Avec le soutien financier
du ministère de la Culture du
Grand-Duché de Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

www.stoerende-wahrheiten.com

Avec le soutien financier
du ministère de la Culture du
Grand-Duché de Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



LORENTZWEILER



KULTUR
KOMMISSION