

THE PARKETT SERIES WITH CONTEMPORARY ARTISTS / DIE PARKETT-REIHE MIT GEGENWARTSKÜNSTLERN

PARKETT

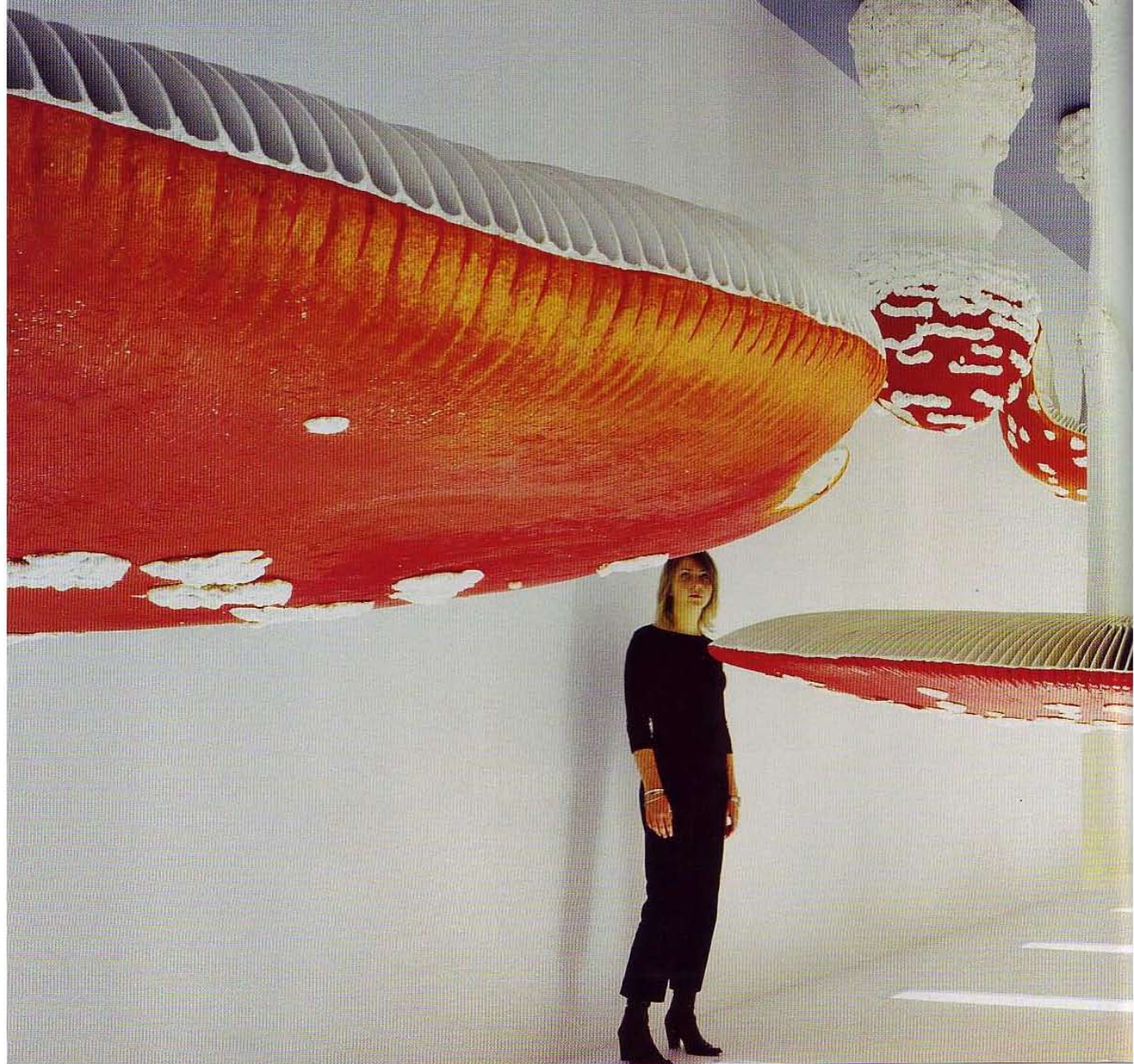
NO. 77 • 2006
CHF 45.- / € 30 / US\$ 32

EDITIONS FOR PARKETT

TRISHA DONNELLY CARSTEN HÖLLER RUDOLF STINGEL

INSERT: BETH COLEMAN & HOWARD GOLDKRAND

CARSTEN HÖLLER





CARSTEN HÖLLER, UPSIDE DOWN MUSHROOM ROOM, 2000, installation view, Fondazione Prada, Milan / UMGKEHRTER PILZRAUM, Installationsansicht (PHOTO: AETHIO MARINZANO)



Would the Real Carsten Höller Please Stand Up?

JESSICA MORGAN

Most artists have hobbies, preoccupations, and particular passions that contribute in some way to their art making by providing a physical or mental departure from the norm. Often this results in a stimulation that feeds back into the production of art. Carsten Höller's extracurricular activities—whether breeding species of rare European songbirds that sing particularly well, hunting and cooking mushrooms, building a house in Ghana, or organizing concerts of Congolese music—hold a parallel significance to his art making, not only informing his practice but occupying many satellite positions, at which he alights without a trace of dilettantishness. Herein lies the potential for confusion: There are, no doubt, other bird enthusiasts who think of Höller only in the context of ornithology; there are probably still those in the entomological laboratories who recall him from his early career as an agricultural scientist; there are African musicians who know him simply as a producer; and there are certainly many in the art world who, when they think of Höller, associate him with their shared interest in a particular author, architect, or cuisine. All share the conviction that they

JESSICA MORGAN is Curator of Contemporary Art at Tate Modern, London.

know the real Höller, with whom they feel they have a particular bond, until this perceived link is disturbed by the realization of Höller's numerous other affections and affiliations.

Höller isn't anything like a Renaissance man, nor is he schizophrenic in his interests, or, for that matter, a particularly obsessive personality. His different interests are quietly, but consistently, accumulated and pursued. It is only over time that one becomes aware of the full breadth of their existence. If anything, their gradual introduction (in conversation with the artist) leaves the impression that Höller has deployed each strategically, as a continuous undermining of his primary artistic interests or outlook. While at the heart of his work as an artist and, simultaneously, more or less, interchangeable with his art, his hobbies have a manifold existence. The implications of this are ultimately of great significance. How, one wonders, can the bird-fancier find anything in common with the Congolese music fan? Since when did an interest in experimental architecture suggest a corresponding fascination with picking mushrooms? Perhaps it is a mistake to try to make sense of these various pursuits according to their topics. From another perspective, it becomes apparent that each of these interests suggests a subtly different standpoint from which to view the world. Whether it be an attempt to imagine how a bird experiences acoustically its surroundings, the effects of

CARSTEN HÖLLER, *UPSIDE DOWN GOGGLES*, 1994/2001, installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / *UMKEHRBRILLE*, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)





psychoactive fungi, or the impact of a musical rhythm, Höller's pursuits are an everyday practice of the type of differing (or altered) perspectives that the artist's work aims to bring about. Rather than accumulating some rather eccentric-sounding hobbies, Höller is perhaps instinctively practicing what he preaches.

Nevertheless, it is something to do with these multiple, co-existent "Carsten Höllers" in combination with the exploration of certain not-obviously-related but oft-repeated themes in his work, that results in conflicting understandings of how his work might be interpreted. For instance, after a number of exhibitions that explored the potential for injuring or trapping children (after he failed to find enough participants between 120 and 140 cm tall for a children's "demonstration for the future" he organized in 1991), Höller became known as the "harmful-to-children artist." This was soon to be followed by various experiments with aphrodisiacs, pheromones, and discursive works about the relationship between reproduction and love that gave Höller the frisson of being the liberated "sexual freedom artist." Various types of transportation devices, resulting ultimately in the slides he made for the Berlin Biennial in 1998, then dubbed Höller the "slide artist," and the failure of some of his optical or sensorial experiments has led to his being frequently recalled as the artist who makes things that do not really work. Probably all of these associations were superseded by the project for the Prada Foundation, for which Höller produced the UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000), a piece that has been reproduced so extensively with an image showing mesmerized children sitting on the floor gazing up at the enormous, rotating fly agaric mushrooms attached to the ceiling. Even the artist admitted, upon seeing the work installed recently at the group show "Ecstasy" in Los Angeles, 2006, that he was surprised by its relatively modest scale as compared to the wide-angle photograph. Arguably, he still remains the "mushroom artist."

CARSTEN HÖLLER, *CORRIDOR*, 2003/2004, installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / *KORRIDOR*, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)



CARSTEN HÖLLER, *ONE MINUTE OF DOUBT*, 1999, video still / *EINE MINUTE DES ZWEIFELS*, Videostill.
(PHOTO: GALERIE ESTHER SCHUPPE, BERLIN)

With no obvious thread between these works, Höller's production has proven fairly elusive to many. As with the artist's apparently distinct non-art activities, viewers struggle to imagine what lies at the center of his practice, as it fluctuates between large-scale, fabricated installations and immaterial propositions, from pseudo-scientific experiments to propaganda machines. Indeed, not only is his audience confused, but I have frequently noticed how divergent the critical and curatorial responses have been: Höller has been variously described as being a propagator of myths that are generated by the work and spread by the individual participants (Germano Celant); as an artist who enables us to imagine another state of existence (Maria Lind); as someone singularly obsessed with analyzing the nature of human emotions (Laura Hoptman); and as a pursuer of radical uncertainty (Daniel Birnbaum). I am convinced that Höller deliberately encourages this confusion. Adding to this discrepancy about what lies at the core of his practice, the artist has never produced what could be described as a conventional monographic book. With the exception of *Register* (the Prada Foundation catalogue), which Höller once described to me as akin to a confession, his



other publications are largely conceptual, as an integral part of his work, yet all of these deliberately avoid any kind of overview. Even *Register*, which lists every project produced by Höller—from the unexpected paintings of 1986 to the UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM—does so in the form of an illustrated exhibition history or *curriculum vitae* rather than as an interpretive guide. Nor do group exhibitions that have included Höller necessarily afford a better understanding of what his project might be about. One of a number of artists in the nineties known for his participation in large group shows, Höller's contributions have frequently been collaborative, dissipating any strict sense of authorship. There have also been many proposals for projects that either went unrealized or required actions that many never experienced, not to mention that some were done under pseudonyms, such as Karsten Höller, Baldo Hauser, or A.J. Florizoone.

But one such partially unrealized project, THE LABORATORY OF DOUBT (1999), made for the group exhibition "Laboratorium," curated by Hans-Ulrich Obrist and Barbara Vanderlinden in Antwerp, perhaps holds the key (if such a thing exists) to understanding Höller's practice. The entry in *Register* reads: "A Mercedes car labelled *The Laboratory of Doubt*, *Het laboratorium van de twijfel* and *Le laboratoire du doute* is equipped with two loudspeakers on the roof to spread doubts. However, overnight the tires are stolen. Not knowing what to say 'to

spread doubt,' adds speechlessness to immobility. A failure to implement doubts seems to be the only solution to avoid certainty about doubt itself. The project goes on, the car is still in use, becoming slowly a monument of uncertainty."¹ Perhaps this is why we are yet to know what his work is really about. Quite possibly, Höller does not know either, but by embracing this idea of doubt—the most radical and the most impossible to realize—he has paradoxically brought into focus all that came before and all that comes after. As Höller has explained:

*"I am happy about this perplexity. I used to suppress it for a long time because it is associated with uneasiness, which is a totally wrong approach—one should rather try to disengage one from the other and come to appreciate perplexity for what it is. Doubt and its semantic cousin, perplexity, which are both equally important to me, are unsightly states of mind we'd rather keep under lock and key because we associate them with uneasiness, with a failure of values. But wouldn't it be more accurate to claim the opposite, that certainty in the sense of brazen, untenable affirmation is much more pathetic? It is simply its association with notions of well-being that gives affirmation its current status. What needs to be done is to sever the association between affirmation and well-being."*²

It is perhaps no coincidence that the embracing of perplexity after the 1999 LABORATORY OF DOUBT coincided with the beginning of a series of large solo exhibitions. Ironically, the acceptance of indecisiveness in Höller's work has brought with it a certainty of objective. In a succession of works, Höller has, each time, orchestrated a particular experience, each exhibition establishing a path, or circuit, precisely determined to bring about this experience of destabilization. In Milan, at the Prada Foundation, for example, the audience was sent past the flashing LIGHT WALL (2000), through the dark GANTENBEIN CORRIDOR (2000), and into the UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000). For a show at the Musée d'Art Contemporain in Marseille, Höller articulated this destabilization through his oft-used trope of the "double": the entire exhibition layout was doubled and connected in the center by the darkness of the [MAC] CORRIDOR (2004).

Prolonged exposure to Höller's projects brings one closer to the objective of his work: to bring about a sense of radical doubt. Though not as extreme as the eight days recommended for the wearer of UPSIDE-DOWN GOGGLES (1994/2001)—the length of time required to adjust one's vision to life without the natural inversion of the retinal image—the sequentially organized projects in these larger exhibitions suggest the changes that might occur in daily life were one to, say, regularly take a slide on the way to work, or perhaps expose oneself to the uncertainty of total darkness or the optical and aural rhythm of the pulsating LIGHT WALL.

The indefinite elsewhere Höller's work brings us to has featured consistently throughout the artist's life as well. The search of the real Höller, his signature style or authorial gesture, has therefore been something of a wild goose chase. With Höller, we must relinquish our dependence on the certainty of self and surroundings and perhaps, in the spirit of our new-found liberation from conviction, continue the artist's project of propagating doubt with the collective refrain: "I am Carsten Höller. I am Carsten Höller. I am Carsten Höller. I am Carsten Höller..."

1) *Register*, Fondazione Prada, Milan, 2000 (unpaginated).

2) *Feed Magazine*, 1999, www.feedmag.com/art/re_hoeller.html, from a conversation between Hans-Ulrich Obrist and Carsten Höller.



Der wahre Carsten Höller *soll bitte aufstehen!*

CARSTEN HÖLLER, UPSIDE DOWN GOGGLES /

UMKEHRBRILLE, 1994/2001.

(PHOTO: CHRISTOPHE WIESNER)

JESSICA MORGAN

Die meisten Künstler haben Steckpferde, Beschäftigungen und besondere Leidenschaften, die irgendwie zu ihrer Kunst beitragen, weil sie eine physische oder geistige Abweichung von der Norm darstellen. Häufig entsteht daraus ein Anreiz, der stimulierend auf die Kunstproduktion zurückwirkt. Ob es sich um die Zucht seltener europäischer Singvögel handelt oder um das Suchen und Kochen von Pilzen, den Bau eines Hauses in Ghana oder das Organisieren von Konzerten mit Musik aus dem Kongo: Carsten Höllers ausserplanmässige Tätigkeiten haben einen seiner Kunst vergleichbaren Stellenwert, denn sie beeinflussen nicht nur seine künstlerische Tätigkeit, sondern bringen zahlreiche Nebenschauplätze ins Spiel, an denen er ohne jede Spur von Dilettantismus andockt. Das mag Anlass zur Verwirrung bieten: Zweifellos gibt es Vogelfreunde, die Höller ausschliesslich im ornithologischen Kontext sehen; wahrscheinlich gibt es auch noch Leute in entomologischen Laboratorien, die ihn von seiner agrarwissenschaftlichen Tätigkeit her in Erinnerung haben; es gibt afrikanische

JESSICA MORGAN ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst in der Tate Modern, London.



CARSTEN HÖLLER, *CHILDREN DEMONSTRATING FOR THE FUTURE*, Berlin, 1991, failed demonstration / *KINDER DEMONSTRIEREN FÜR DIE ZUKUNFT*, fehlgeschlagene Demonstration. (PHOTO: GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)

Musiker, die ihn als Produzenten kennen; und dann gibt es gewiss viele Leute in der Kunstszene, die Höller mit ihrem eigenen Interesse für einen bestimmten Autor, Architekten oder mit einer spezifischen Küche in Verbindung bringen. Allesamt werden sie überzeugt sein, den wahren Höller zu kennen, und fühlen sich auf besondere Weise mit ihm verbunden, solange die vermeintliche Verbindung nicht durch die Einsicht gestört wird, wie zahlreich Höllers übrige Neigungen und Zugehörigkeiten sind.

Nun ist Höller, was seine Interessen angeht, weder ein Renaissance-mensch, noch ist er schizophran oder von besonders obsessivem Charakter. Seine verschiedenen Interessen hat er langsam, aber stetig vermehrt und verfolgt. Erst mit der Zeit wird man sich ihres vollen Umfangs bewusst. Allenfalls hinterlässt ihr allmähliches Zu-Tage-Treten (im Gespräch mit dem Künstler) den Eindruck, dass Höller jedes einzelne bewusst einsetzt, um seine ursprünglichen künstlerischen Interessen oder Perspektiven fortwährend zu unterlaufen. Doch auch wenn sie im Zentrum seiner Arbeit als Künstler stehen und gleichzeitig mehr oder weniger mit seiner Kunst austauschbar sind, führen diese Steckenpferde ein vielfältiges Dasein. Die Folgen dieser Tatsache sind letztlich überaus bedeutsam. Was, mag man sich fragen, kann der Vogelfreund mit dem begeisterten Anhänger kongolesischer Musik gemeinsam haben? Seit wann lässt ein Interesse an experimenteller Architektur auf ein nicht minder starkes Faible für die Pilzsuche schliessen? Vielleicht ist es falsch, die verschiedenen Tätigkeiten anhand ihrer Thematik verstehen zu wollen. Aus einem anderen Blickwinkel wird erkenn-

bar, dass jedes dieser Interessen jeweils mit einem leicht anderen Standpunkt, einem anderen Blick auf die Welt einhergeht. Ob es sich um den Versuch handelt, sich vorzustellen, wie ein Vogel seine Umgebung wahrnimmt, oder um die Wirkung psychedelischer Pilze, oder die Auswirkungen bestimmter Musikrhythmen: Höller hat immer etwas Alltägliches im Blick, jedoch unter wechselnden (oder veränderten) Perspektiven, die er in seiner Arbeit bewusst erzeugt. Statt exzentrisch klingende Steckenpferde zu sammeln praktiziert Höller vielleicht tatsächlich instinktiv, was er predigt.

Dennoch steht die Uneinigkeit hinsichtlich der Interpretation seiner Werke wohl im Zusammenhang mit diesen multiplen, nebeneinander existierenden «Carsten Höllers» sowie mit seiner Erforschung gewisser nicht offensichtlich verwandten, aber oft wiederkehrenden Themen in seinem Werk. Nach einer Reihe von Ausstellungen, in denen die Möglichkeiten, Kinder zu verletzen oder in die Falle zu locken, unter die Lupe genommen wurden (nachdem es ihm nicht gelungen war, für eine «Demonstration für die Zukunft», die er 1991 organisierte, entsprechend viele zwischen 120 und 140 Zentimeter grosse Kinder als Teilnehmer aufzutreiben), galt Höller als «Kinderhasser-Künstler». Darauf folgten bald verschiedene Experimente mit Aphrodisiaka, Pheromonen und diskursiven Arbeiten über das Verhältnis von Liebe und Fortpflanzung, die Höller den angenehme Schauer erzeugenden Ruf einbrachten, ein «Künstler der sexuellen Freiheit» zu sein. Diverse Arten von Transportgeräten, aus denen schliesslich die Rutschbahnen für die Berliner Biennale 1998 resultierten, verschafften Höller das Etikett des «Rutsch-Künstlers», und das Versagen einiger seiner optischen oder sensorischen Experimente führte schliesslich dazu, dass man ihn als den Künstler kannte, dessen Sachen nicht wirklich funktionierten. Wahrscheinlich wurden aber alle diese Assoziationen vom Projekt für die Prada Foundation verdrängt, für die Höller UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (Umgekehrter Pilzraum, 2000) schuf, eine Arbeit, auf die wiederholt mit einem Bild von wie verzaubert am Boden sitzenden Kindern hingewiesen wurde, die zu den riesigen, an der Decke kreisenden Fliegenpilzen emporschauen. Sogar der Künstler selbst meinte, als er die Arbeit jüngst in der Gruppenausstellung «Ecstasy» (2006) in Los Angeles wieder installiert sah, dass er von ihrer relativ bescheidenen Grösse überrascht sei. Dennoch bleibt er nun wohl der «Pilzkünstler».

Da es zwischen den einzelnen Arbeiten keine offensichtliche Verbindung gibt, blieb Höllers Kunst für viele ziemlich unfassbar. Wegen der scheinbar eindeutig nicht-künstlerischen Aktivitäten des Künstlers versuchen die Betrachter verzweifelt herauszufinden, was das Zentrum dieser Kunst ausmacht, die von grossformatigen Installationsaufbauten bis zu immateriellen Denkanstössen reicht und vom pseudowissenschaftlichen Experiment bis zu Propaganda-Apparaten. Tatsächlich ist nicht nur sein Publikum verwirrt, mir ist auch oft aufgefallen, wie stark die Reaktionen von Kritikern und Kuratoren auseinander gingen: Höller wurde verschiedentlich als Verbreiter von Mythen geschildert, die sein Werk erzeuge und die darauf von den einzelnen Mitwirkenden unter die Leute gebracht würden (Germano Gelant); aber auch als Künstler, der uns befähige, uns einen anderen Seinszustand vorzustellen (Maria Lind); als jemand, der allein davon besessen sei, die Beschaffenheit der menschlichen Emotionen zu analysieren (Laura Hoptman); oder als Verfechter der radikalen Ungewissheit (Daniel Birnbaum). Ich bin überzeugt, dass Höller diese Verwirrung bewusst fördert. Es trägt zu dieser Uneinigkeit über den eigentlichen Kern seiner Kunst bei, da er nie etwas veröffentlicht hat, was im herkömmlichen Sinn als Monographie gelten könnte. Mit Ausnahme von *Register*, dem Katalog der Prada Foundation, den Höller mir gegenüber einmal als eine Art Bekenntnis bezeichnet hat, sind seine Publikationen weitgehend

konzeptuell, verweigern jedoch – als integrale Bestandteile seines Werks – allesamt bewusst jede Art von Übersicht. Selbst *Register*, das alle Projekte Höllers auflistet (von der überraschenden Malerei aus dem Jahr 1986 bis zum UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM), tut dies in Form einer illustrierten Ausstellungsgeschichte oder eines *Curriculum vitae* und nicht als Anleitung zum besseren Verständnis. Auch die Gruppenausstellungen, an denen Höller teilnahm, erhellen nicht unbedingt, worum es ihm bei seiner Arbeit gehen könnte. Höller gehörte zu einer Reihe von Künstlern, die in den 90er Jahren dafür bekannt waren, an grossen Gruppenausstellungen teilzunehmen; oft waren seine Beiträge zudem Gemeinschaftsprojekte, bei denen es galt, die Urheberschaft im strengen Sinn aufzulösen. Ferner gab es viele Projektentwürfe, die nie realisiert wurden oder mit Aktionen einhergingen, die viele nie zu Gesicht bekamen, ganz zu schweigen davon, dass einige unter Pseudonymen wie Karsten Höller, Baldo Hauser oder A. J. Florizoone entstanden.

Doch eines dieser teilweise unrealisiert gebliebenen Projekte, THE LABORATORY OF DOUBT (Laboratorium des Zweifels, 1999), das für die von Hans-Ulrich Obrist und Barbara Vanderlinden kuratierte Gruppenausstellung «Laboratorium» in Antwerpen konzipiert wurde, birgt vielleicht den Schlüssel zum Verständnis von Höllers Kunst (falls es denn einen solchen gibt). Der Eintrag in *Register* lautet: «Ein Mercedes, an dem Schilder mit den Aufschriften *The Laboratory of Doubt*, *Het laboratorium van de twijfel* und *Le laboratoire du doute* angebracht sind, ist mit zwei Lautsprechern auf dem Dach ausgerüstet, um Zweifel zu säen. Doch über Nacht werden die Reifen gestohlen. Die Ratlosigkeit darüber, was gesagt werden soll, «um Zweifel zu säen», kombiniert die Sprachlosigkeit mit der Unbeweglichkeit. Ein Scheitern beim Anbringen des Zweifels scheint die einzig mögliche Lösung zu sein, um die Gewissheit über den Zweifel selbst zu vermeiden. Das Projekt wird weitergeführt, das Auto ist immer noch in Gebrauch und wird allmählich zu einem Monument der Ungewissheit.»¹⁾ Vielleicht ist das der Grund, weshalb wir noch immer nicht wissen, worum es in seinem Werk wirklich geht. Sehr wahrscheinlich weiss Höller es genauso wenig, doch indem er sich diese – radikalste und punkto Umsetzung unmöglichste – Idee des Zweifels zu eigen macht, rückt er paradoxerweise alles Vorangegangene und noch Kommende in den Blick. Wie Höller selbst erklärte:

Ich bin glücklich über diese Ratlosigkeit. Ich habe sie lange Zeit nicht zugelassen, weil sie mit Unbehagen assoziiert wird, was vollkommen verkehrt ist: Man sollte vielmehr versuchen, das eine vom anderen zu lösen, und die Ratlosigkeit als solche schätzen lernen. Der Zweifel und seine semantische Verwandte, die für mich nicht minder bedeutende Ratlosigkeit, sind unschöne Geisteszustände, die wir lieber unter Verschluss halten möchten, weil wir sie mit Unbehagen assoziieren, mit einem Scheitern unserer Wertvorstellungen. Aber wäre es nicht richtiger, das Gegenteil zu vertreten, dass nämlich Gewissheit im Sinn einer dreist vorgetragenen, unhaltbaren Behauptung viel erbärmlicher ist? Es ist schlicht die gedankliche Assoziation mit guten Gefühlen, die dem Affirmativen seinen gegenwärtigen Status verleiht. Es ist deshalb höchste Zeit, die Verbindung zwischen Affirmation und Wohlbefinden zu kappen.»²⁾

Vielleicht ist es kein Zufall, dass diese Parteinahme für die Ratlosigkeit nach dem LABORATORY OF DOUBT von 1999 mit dem Beginn einer langen Reihe von Einzelausstellungen zusammenfällt. Ironischerweise brachte das Akzeptieren der Unentschlossenheit in Höllers Werk eine «Gewissheit, was die Zielsetzung angeht» mit sich. In einer Reihe aufeinander folgender Arbeiten hat Höller jedesmal eine spezifische Erfahrung inszeniert, wobei jede Ausstellung einen Pfad oder Parcours darstellte, der genau dieses Erlebnis der Verunsicherung hervorrufen sollte. In der Prada Foundation in Mailand etwa wurde das Publikum an der blinkenden LIGHT WALL (Lichtwand, 2000) vorbei, durch den dunklen GANTENBEIN



CARSTEN HÖLLER, *LABORATORY OF DOUBT*, 1999, installation view, Provinciaal Museum voor Fotografie, Antwerp /
LABORATORIUM DES ZWEIFELS, Installationsansicht. (PHOTO: THORSTEN ARENDT)

CORRIDOR (2000) geführt und schliesslich in den UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000) entlassen. In einer Ausstellung im Musée d'Art Contemporain (MAC) in Marseille brachte Höller diese Verunsicherung durch den von ihm gern verwendeten Tropus des «Doubles» zum Ausdruck; die gesamte Ausstellungsarchitektur war doppelt vorhanden und in der Mitte durch das Dunkel des MAC CORRIDOR (2004) verbunden.

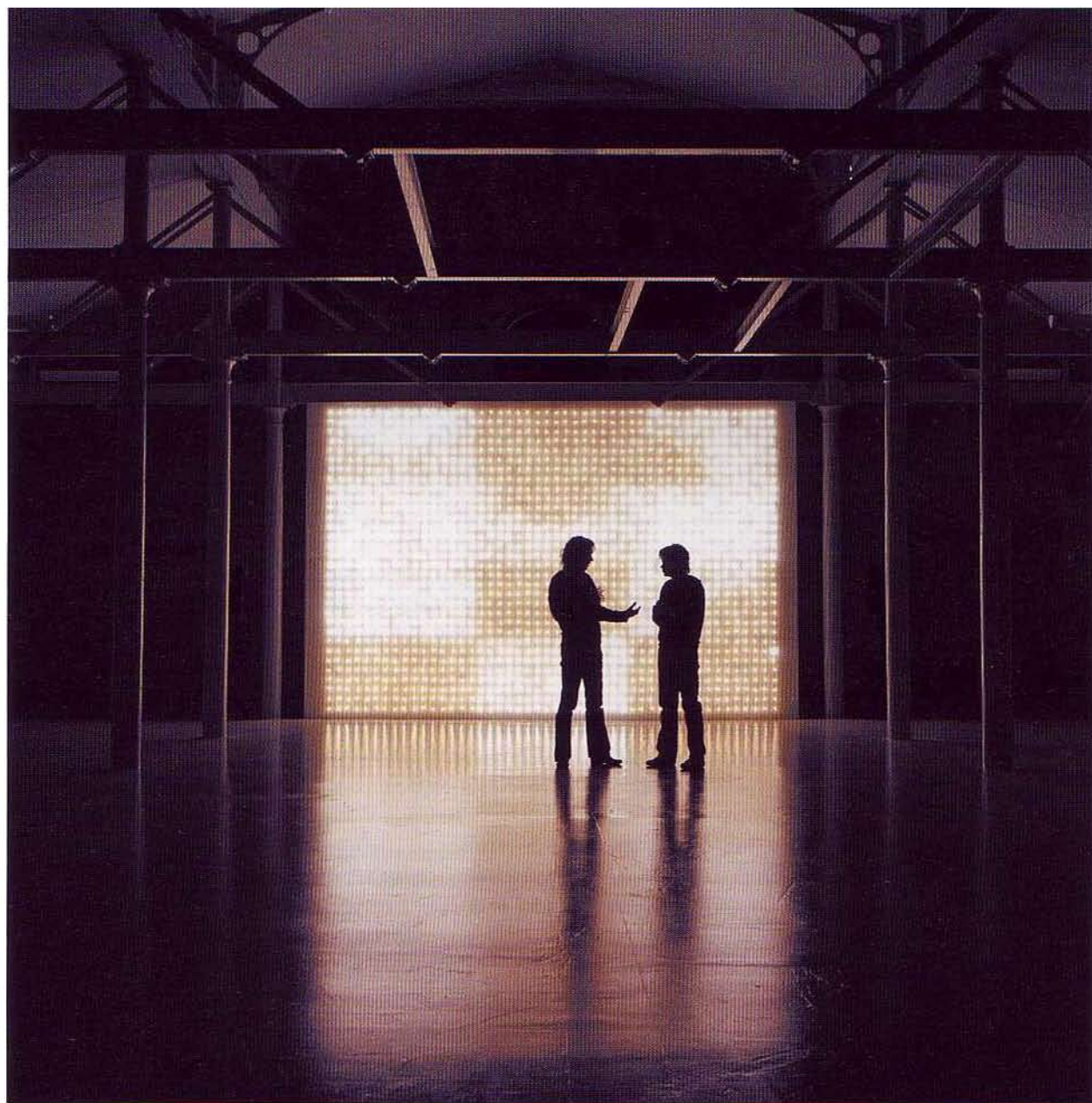
Setzt man sich Höllers Projekten über längere Zeit aus, kommt man der Zielsetzung seiner Arbeit näher – ein Gefühl umfassenden Zweifels zu erzeugen. Auch wenn sie in ihren Anforderungen nicht so extrem sind wie die UPSIDE-DOWN GOGGLES (Umkehrbrille, 1994/2001), wo dem Träger empfohlen wird, die Brille acht Tage lang zu tragen – die Zeit, die man braucht, um seine Sehweise dem Leben ohne die natürliche Umkehrung des Netzhautbildes anzupassen –, deuten die als Sequenzen angelegten Projekte Veränderungen an, die im Alltag eintreten können, wenn man, sagen wir, auf dem Weg zur Arbeit regelmässig eine Rutschpartie einlegte, oder sich der Ungewissheit totaler Dunkelheit aussetzte, oder eben dem optischen und akustischen Rhythmus der pulsierenden LIGHT WALL.

Das «unbestimmte Anderswo», in das wir durch Höllers Werk versetzt werden, hat auch im Leben des Künstlers immer eine Rolle gespielt. Die Suche nach dem «wahren» Höller, seiner «Handschrift» oder seinem auktorialen Gestus, erweist sich daher als Holzweg. Bei Höller müssen wir unsere Abhängigkeit von der Gewissheit über das Ich und seine Umgebung aufgeben und vielleicht – im Geiste der neu gewonnenen Befreiung von unseren Überzeugungen – das Projekt des Künstlers weiterführen, indem wir Zweifel säen mit dem gemeinsam vorgetragenen Refrain: «Ich bin Carsten Höller. Ich bin Carsten Höller. Ich bin Carsten Höller ...»

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Germano Celant (Hrsg.), *Carsten Höller – Register*, Fondazione Prada, Milano 2000, unpaginiert. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)

2) Aus einem Gespräch zwischen Hans-Ulrich Obrist und Carsten Höller, *Feed Magazine*, 1999, www.feedmag.com/art/re_hoeller.html. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)



Uncommon SENSES

JENNIFER ALLEN

Few artists, apart from Carsten Höller, work with aesthetics. The claim may sound surprising, if not dubious, until one considers the history of aesthetics. Derived from the Greek *aísthesis* (sense perception), the term was first introduced in Latin by Alexander Baumgarten in his *Meditationes* (1735) and later developed in *Aesthetica* (1750/58).¹ In the prolegomena to *Aesthetica*, Baumgarten defines aesthetics as a new science, *scientia cognitionis sensitivae*, whose aim is to perfect sensory cognition by perceiving beauty. While his philosophical predecessors saw beauty in the perfection of an object or idea, Baumgarten linked beauty to the perfection of sensory cognition, to the truth of sensation. A keen critic of Baumgarten, Kant opened the first *Critique of Pure Reason* (1781) by positing a transcendental aesthetic, *a priori* sense perception. But by the third *Critique of Judgement* (1790), Kant's notion of aesthetics had evolved into *sensus communis aestheticus*: the ability of every individual to make judgements of taste without a concept of beauty and to share them tacitly with others. With this elaboration, Kant ended up respecting Baumgarten's invention on one crucial point. For Baumgarten and for Kant—and for Höller—aesthetics belongs to the body. Aesthetics has since become a vague term, used indiscriminately to

describe many phenomena: the qualities of an object or art itself; a subject's appreciation or education; the style of an artist or a movement.² Yet historically and etymologically, aesthetics is sense perception, not the empirical attribute of something outside the human body, be it an object, artwork, or époque.

In light of this brief yet often ignored history, Höller can be said to explore aesthetics in a way no other artist has done. Höller's artistic medium is the human sense perception apparatus, which he alters like a painter mixing colors. His works may appear as autonomous objects—optical devices, flying machines, flashing lights, happiness pills—but they are body invaders that latch onto the user's senses, only to have their effects materialize inside (or on) the skin. The 1994 show "Du You" consolidated this approach with fifteen works for inducing sensory hallucinations, from UPSIDE-DOWN GOGGLES (1994/2001), spectacles for seeing upside-down, to THE PINOCCHIO EFFECT (1994), a muscle vibrator for stimulating the triceps that produces a growing sensation at the tip of the nose. Unlike the painter's palette or the painting, many of Höller's efforts can be perceived only inside the body. The third dot bouncing between the two flashing dots in DAS PHÄNOMEN PHI (1994) does not objectively exist, as photographs prove; the illusive dot appears due to the eye's inability to process visual information in

JENNIFER ALLEN is an art critic living in Berlin.

real time. Of course, all artworks engage the senses—above all, sight—yet they tend to leave them intact. Most attempts to alter human perception—with the notable exception of Op Art and a few others—have been classified as experiments, degraded to popular science or relegated to the amusement park.³ Höller often takes his inspiration, if not his blueprints, from the fairground and the history of science. Consider his carousels, with their nearly-imperceptible rotations, or the swirling tunnel vision of his slides. DAS PHÄNOMEN PHI—expanded into PHI WALL (2002)—revives the experiments of the Jewish-German psychologist Max Wertheimer, who discovered the phenomenon in 1912 while UPSIDE-DOWN GOGGLES are an homage to the American psychologist George Stratton and his 1897 experiments in vision without inversion of the retinal image.

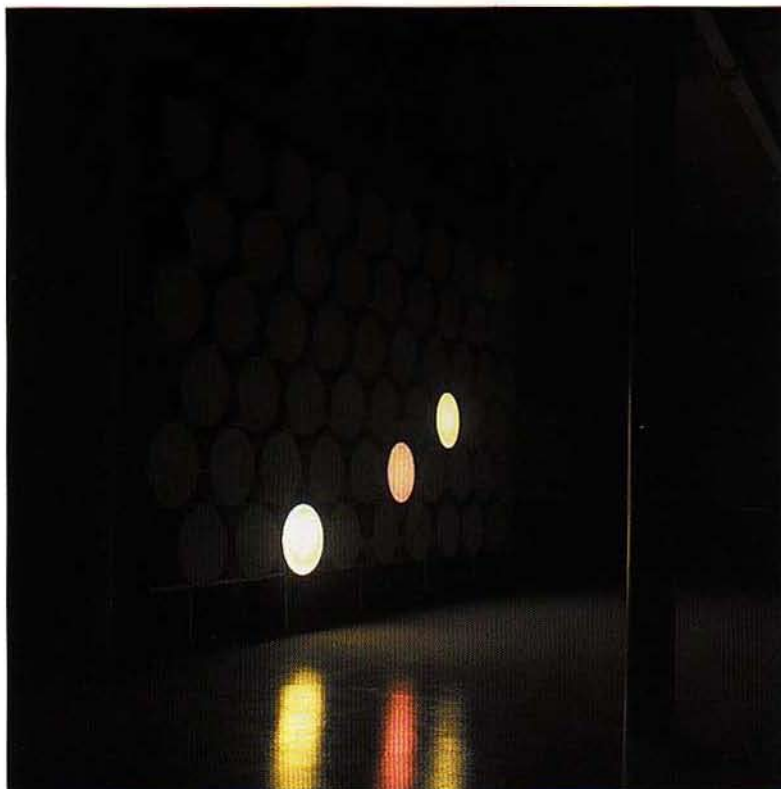
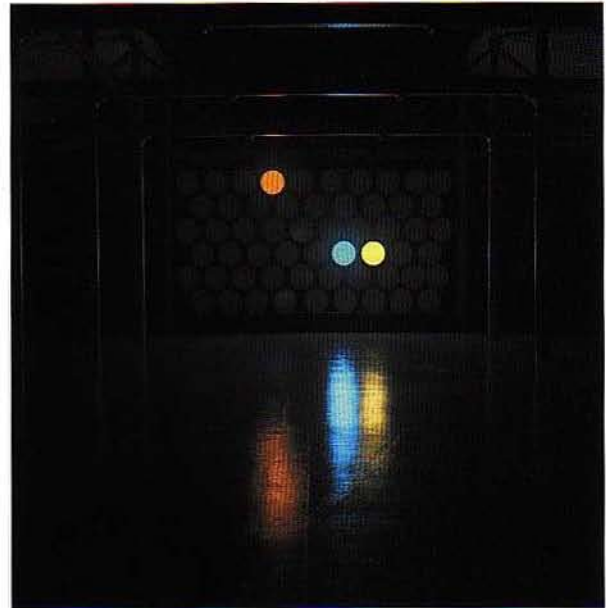
By using sense perception as a medium, Höller does not follow Baumgarten's hope to perfect sensory cognition through the perception of beauty. With their disorienting effects, Höller's works may be beautiful or disturbing, curious or extraordinary. Yet Baumgarten's pursuit of beauty—as the truth of sensation—is closer to Höller's concerns. UPSIDE-DOWN GOGGLES allow the wearer to perceive what her eyeballs truly see: the world intact, yet up-ended. However hallucinatory its effects, this work is not *trompe l'œil* but rather proves in a realistic way how the mind—and not the eye—tricks us by turning the retinal image wrong-side up again. Beyond beauty and truth, Baumgarten's desire to make aesthetics a science recalls another philosophical figure, equally close to Höller's concerns. In *Discours de la méthode* (1637), Descartes not only consolidated the scientific method—whose fruits Höller often picks—but also grounded this method by doubting sense perception. Many of Höller's efforts produce doubt: The Descartes of *Meditationes* (1641), who suspects the totality of what his easily beguiled senses tell him, could be the skeptic behind the wheel of Höller's LABORATORY OF DOUBT (1999), a car with loudspeakers for announcing doubts in public. Like Descartes, Baumgarten positions the senses below reason, yet he tries to revolutionize this hierarchy by elevating sensory cognition to a science—a move

that Descartes ruled out by ignoring what his senses told him. With respect to Baumgarten and Descartes, Höller's oeuvre offers an odd fusion: valorizing both the senses and doubts about what they perceive.

By fusing sense perception and doubt, Höller transforms the Cartesian method—"of rightly conducting one's reason and searching for the truth in the sciences"⁴—into a perpetual detour, if not a dead-end. The video ONE MINUTE OF DOUBT (1999) shows Höller driving LABORATORY OF DOUBT around in a continuous circle; once parked, the laboratory was grounded when thieves stole all its tires. To spread doubt, Höller prolongs the experiment instead of reaching any definitive results. While Stratton wore his upside-down goggles to understand natural vision, Höller sticks with the inverted view of the world—and he encourages viewers to do the same. HOTEL ROOM (TO BE INVERTED), 2004—two replicas of a suite from Hotel Normandy in Deauville—was made to accommodate those who wanted to test the goggles by wearing them for eight days, as Stratton did just over a century ago. As these luxury twin replicas suggest, Höller's doubt often begins with the double. HOTEL ROOM is not so much a copy as a mnemonic device, which generates doubt by being presented twice in the same exhibition: Haven't I seen this before? Moreover, Höller's doubles allow difference to exist within the same. His textual work KARSTEN HÖLLER (2001) sounds like "Carsten Höller"; it is precisely this similarity that gives rise to doubt and to difference. A feeble pseudonym, KARSTEN HÖLLER does not hide the artist's identity but functions like an orthographic virus, spreading doubt about how his name is actually spelled while increasing the likelihood of typos.

As difference within the same, Höller's doubles can take on many guises: a work, a title, or an entire exhibition. THE FOREST (2002)—glasses made with two mini LCD screens, one in front of each eye, showing a snowfall in a forest at night—demonstrates that the seemingly unified field of vision is in fact bifocal: The two screen images suddenly diverge and take each eyeball down a different path in the woods. The exhibition "Du You" creates an inter-linguistic homonym, which sounds like "Do You" but means "You You" (*Du* is German for "you"); the 1996 show

"Glück," which denotes both happiness and luck in German, exhibited works that explored these scientifically elusive notions. "One Day One Day"—hosted by Stockholm's Färgfabriken in 2003—was announced as one event, but the exhibition featured two press releases, two web sites, two invitations, two opening parties, and two artworks—THE FÄRGFABRIKEN LIGHT WALL (2003) and THE FÄRGFABRIKEN PHI WALL (2003)—which were alternately shown and hidden every day, so that visitors ended up doubting whether or not they had seen the "real" invitation, opening, or artwork. At Musée d'Art Contemporain (MAC) in Marseille in 2004, Höller made "Une exposition à Marseille" (both "one" and "an" exhibition in Marseille) into a mirror image of itself by placing identical works, such as HOTEL ROOM, on both sides of the museum's parallel corridors. In his search for difference in the same, Höller tends to invert, spin,



CARSTEN HÖLLER, PHI WALL, 2002, installation view, "One Day One Day," Färgfabriken, Stockholm / PHI WAND, Installationsansicht, (PHOTO: STEFAN FRANK JENSEN)



CARSTEN HÖLLER, HOTEL ROOM, 2004, installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / HOTELZIMMER, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

or flash objects, which changes our perception of them without changing the objects themselves. Spinning upside-down does not alter the giant amanita mushrooms in UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000); the three thousand, five hundred and fifty-two flashing light bulbs that made up LIGHT WALL (2000) may leave viewers dizzy, but the bulbs are left intact.

Since Höller's medium is sense perception, many of his works cannot be viewed collectively. Like UPSIDE-DOWN GOGGLES, the glasses of THE FOREST can be worn by only one person at a time. Other works resist the collective spectacle created by a photograph. One may take a picture of PHI WALL, but the third dot escapes the lens. And an inverted photograph is a poor substitute for the experience of wearing UPSIDE-DOWN GOGGLES, just as two photographs—lights on, lights off—will never produce the dizzying effects of LIGHT WALL (2003). Höller's resistance to the collectively viewed image is most apparent in his collaborations with the photographer Miriam Bäckström. Their project THE LAST IMAGE (2004) may initially appear to compromise Höller's iconoclastic edge: The artists published a newspaper ad inviting people to send them an image that could be described as the last one of something or someone. The resulting collection—one hundred and forty-four photographs, presented without names and captions—seems to manifest photography's potential to record everything for posterity. Yet these images show something that cannot be photographed: their lastness. Like the optical illusion, lastness can be perceived only by the eye in relation to bodily experience. Every image shows the very same thing that nevertheless escapes the photographs—and their viewers, who must figure out what has since disappeared: the person, the pet, the haircut. Far from celebrating photography, this collaboration raises doubts about looking at and taking a picture, which fate could turn into an epitaph.

In this way, Höller thwarts the spectacle, especially its role as a *lingua franca* in the global village. Every work invokes a dialogue that the spectacle's universal visibility would preclude: Haven't I seen this before? What did you see? And feel? I felt a vibration on my nose... Those who try out THE PINOCCHIO EFFECT,

UPSIDE-DOWN GOGGLES or THE FOREST, as those who see PHI WALL, "One Day One Day" or THE LAST IMAGE, compare—or debate—their perceptions instead of their interpretations. Höller aims at the biological capacities of the human being as a species, not at any particular ideas that individuals may hold. The flashing LIGHT WALL (2000) synchronizes with the brainwaves, not with the brain's thoughts. More anthropocentric than culturally specific, Höller's works suggest that the last centuries—since Baumgarten's *Aesthetica*—took art on a long detour through representation and interpretation. Detached from the senses, art has fuelled ideology, politics, style, with creative and violent results. Far from asserting a new universal subject beyond such particular forms of belonging, Höller's works put individuals out of synch with themselves and others. This desynchronization—a sensory "jetlag" that gives rise to a double experience of the present—implies a community that is catching up with its biologically determined perceptions in the present instead of chasing a collective ideal on the horizon. In Höller's world, *sensus communis aestheticus*—long understood to be a given—suddenly becomes an elusive goal, which makes us doubt ourselves far more than others.

1) Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Hamburg: Meiner, 1983), and *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica"* (1750/58) (Hamburg: Meiner, 1983). The quotation is taken from *Aesthetica* § 1.

2) For a sweeping definition of aesthetics applied to two different art historical periods, see the introduction in David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), and Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983). Most "aesthetic" theories and philosophies are in fact theories and philosophies of art. Despite its promising title, even Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: La fabrique-éditions, 2000), falls into this category.

3) For a survey of popularized optical experiments, see Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990), and Barbara Maria Stafford, *Artful Science. Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education* (Cambridge: MIT Press, 1994). Science—whether popular or academic—has explored aesthetics far more intensively than art.

4) Descartes's treatise—*Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences* (Leiden, 1637)—includes this subtitle.

Aussergewöhnliche ERKENNTNISSE

JENNIFER ALLEN

Neben Carsten Höller fragen nur wenige Künstler in ihrer Arbeit nach der Ästhetik. Die Behauptung mag überraschend, ja sogar zweifelhaft klingen, solange man die Geschichte der Ästhetik ausser Acht lässt. Vom griechischen *aisthesis* (Sinneswahrnehmung) abgeleitet wurde der Terminus von Alexander Gottlieb Baumgarten zunächst in seinen *Meditationes* (1735) auf Lateinisch eingeführt und später in der *Aesthetica* (1750–58) weiterentwickelt.¹⁾ In den Prolegomena zur *Aesthetica* definiert Baumgarten die Ästhetik als neue Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*), deren Ziel es sei, die sinnliche Erkenntnis durch die Wahrnehmung der Schönheit zu vervollkommen. Während seine philosophischen Vorgänger die Schönheit in der Vollkommenheit eines Gegenstandes oder einer Idee gesehen hatten, verband Baumgarten die Schönheit mit der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis, mit der Wahrheit der Sinneswahrnehmung. Immanuel Kant, ein scharfer Kritiker Baumgartens, beginnt die erste seiner Kritiken, die *Kritik der reinen Vernunft* (1781), damit, dass er eine transzendente Ästhetik voraussetzt, eine sinnliche Wahrnehmung *a priori*. Bis zur dritten kritischen Schrift, der *Kritik der Urteilskraft* (1790), hatte sich Kants

Auffassung der Ästhetik jedoch zu einem *sensus communis aestheticus* entwickelt: zur Fähigkeit eines jeden Individuums, in stillschweigender Übereinstimmung mit anderen Geschmacksurteile zu fällen, ohne über einen Schönheitsbegriff zu verfügen. Mit dieser Erweiterung anerkannte Kant letztlich Baumgartens Idee in einem entscheidenden Punkt. Bei Baumgarten und Kant – und auch bei Höller – ist die Ästhetik an den Körper gebunden. Inzwischen ist Ästhetik zu einem vagen Begriff geworden, der zur Beschreibung von vielerlei Phänomenen herhalten muss: der Eigenschaften eines Objektes oder der Kunst selbst; der Wertschätzung oder Erziehung eines Subjekts; des Stils eines Künstlers oder einer Kunstrichtung.²⁾ Historisch und etymologisch betrachtet ist Ästhetik jedoch Sinneswahrnehmung und nicht das empirische Attribut von irgendetwas ausserhalb des menschlichen Körpers, sei dies ein Objekt, ein Kunstwerk oder eine Epoche.

Im Lichte dieser kurzen, aber oft vernachlässigten Geschichte kann man sagen, dass Höller die Ästhetik auf eine Art erforscht, wie dies kein anderer Künstler vor ihm getan hat. Höllers künstlerisches Medium ist der menschliche Apparat der Sinneswahrnehmung, den er genauso modifiziert, wie ein Maler Farben mischt. Seine Werke mögen zwar wie autonome Objekte wirken – optische Geräte, fliegende Maschi-

JENNIFER ALLEN ist Kunstkritikerin und lebt in Berlin.



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

nen, aufblitzende Lichter, Glückspillen –, aber sie nehmen den Körper in Beschlag und klinken sich in die Sinne des Anwenders ein, um ihre Wirkungen unter (oder auf) der Haut zu entfalten. Die Ausstellung «Du You» (1994) untermauerte diesen Ansatz mit fünfzehn Arbeiten, die Sinneshalluzinationen auslösten: von den UPSIDE-DOWN GOGGLES (Umkehrbrille 1994/2001), Brillen, die einen alles verkehrt herum sehen lassen, bis zu THE PINOCCHIO EFFECT (Der Pinocchio-Effekt, 1994), einem Muskelvibrator, der den Trizeps stimulierte, was an der Nasenspitze ein kribbelndes Gefühl hervorrief, als ob sie wachsen würde. Im Gegensatz zur Palette des Malers oder dem gemalten Bild ist Höllers Arbeit nur im Körper selbst erfahrbar: Der dritte Punkt, der in DAS PHÄNOMEN PHI (1994) zwischen den beiden aufblitzenden Punkten hin und her springt, existiert, wie Photographien zeigen, nicht wirklich; der illusorische Punkt entsteht durch die Unfähigkeit des Auges, die visuelle Information zeitgleich zu verarbeiten. Natürlich wenden sich alle Kunstwerke an die Sinne – vor allem an das Auge –, doch sie lassen diese gewöhnlich intakt. Die meisten Versuche, die

menschliche Wahrnehmung zu verändern – mit der rühmlichen Ausnahme der Op-Art und wenigen anderen –, wurden als Experimente eingestuft, zur Populärwissenschaft degradiert oder auf den Rummelplatz verbannt.³⁾ Höller holt sich seine Inspiration, wenn auch nicht die Detailplanung, häufig von der Festwiese und aus der Geschichte der Naturwissenschaften. Man denke nur an seine Karussells mit ihrer kaum wahrnehmbaren Umdrehung oder an den wirbelnden Tunnelblick seiner Diapositive. DAS PHÄNOMEN PHI – erweitert zur PHI-WALL (PHI-Wand, 2002–2004) – greift die Experimente des deutsch-jüdischen Psychologen Max Wertheimer wieder auf, der dieses Phänomen 1912 entdeckt hatte, während UPSIDE-DOWN GOGGLES eine Hommage an den amerikanischen Psychologen George Stratton darstellt beziehungsweise an dessen Sehexperimente ohne Umkehrung des Netzhautbildes aus dem Jahr 1897.

Wenn Höller die Sinneswahrnehmung als Medium einsetzt, lässt er sich jedoch nicht von Baumgartens Hoffnung leiten, die Sinneserkenntnis durch die Wahrnehmung von Schönheit zu vervollkomm-



CARSTEN HÖLLER, *THE FOREST*, 2002, video stills, view left and right / *DER WALD*, Videostills, Ansicht links und rechts.
(PHOTO: GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)

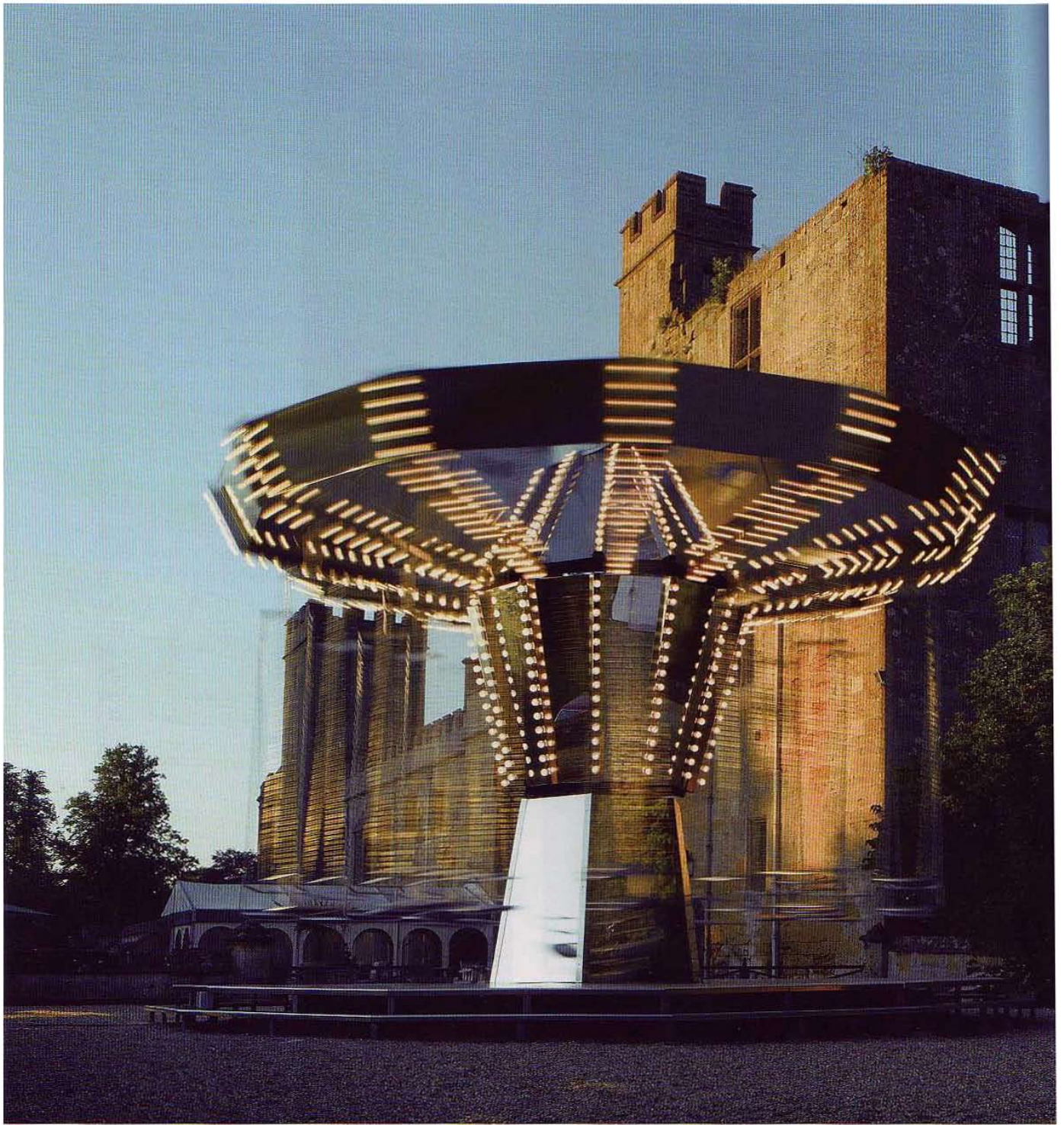


CARSTEN HÖLLER, *THE FOREST*, 2002 installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / DER WALD, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARAZZANO)

nen. Durch ihre verwirrenden Effekte können Höllers Arbeiten schön sein oder verstörend; seltsam oder aussergewöhnlich. Doch Baumgartens Ausrichtung auf das Schöne – als Wahrheit der Empfindung – kommt Höllers Anliegen schon eher entgegen. UPSIDE-DOWN GOGGLES erlaubt jedem, der die Brille aufsetzt, wahrzunehmen, was das Auge wirklich sieht: Die Welt, vollkommen intakt, aber auf dem Kopf stehend. Wie halluzinatorisch die Wirkung dieser Arbeit auch sein mag, sie ist kein *Trompe-l'Œil*, sondern belegt vielmehr ganz realistisch, wie das Hirn – und nicht etwa das Auge – uns täuscht, indem es das verkehrte Netzhautbild gleich noch einmal auf den Kopf stellt. Jenseits von Schönheit und Wahrheit erinnert Baumgartens Begehren, die Ästhetik als Naturwissenschaft zu behandeln, an eine andere philosophische Grösse, die Höllers Interessen ebenso nahe steht. Im *Discours de la méthode* (1637) zementiert René Descartes nicht nur die naturwissenschaftliche Methode – deren Früchte Höller gerne pflückt –, sondern begründet diese Methode auch mit dem

Zweifel an der sinnlichen Wahrnehmung. Viele von Höllers Arbeiten erzeugen Zweifel: Der Descartes der *Meditationes* (1641), der die Gesamtheit dessen anzweifelt, was seine leicht täuschbaren Sinne ihm weismachen wollen, könnte der Skeptiker hinter dem Steuer von Höllers LABORATORY OF DOUBT (Laboratorium des Zweifels, 1999) sein, einem Auto mit Lautsprechern zur öffentlichen Kundgabe von Zweifeln. Wie Descartes siedelt Baumgarten die Sinne unterhalb der Vernunft an; aber er versucht diese Hierarchie umzustürzen, indem er die Sinneserkenntnis zur Naturwissenschaft erhebt – ein Schachzug, den Descartes ausgeschlossen hat, indem er alles, was seine Sinne ihm vermittelten, ignorierte. Mit Blick auf Baumgarten und Descartes stellt Höllers Werk eine seltsame Verschmelzung dar: Denn Höller stellt sowohl die Sinne wie die Zweifel über das Wahrgenommene.

Durch diese Verschmelzung von Sinneswahrnehmung und Zweifel verwandelt Höller die cartesianische Methode – «des richtigen Vernunftgebrauchs





CARSTEN HÖLLER, MIRROR CAROUSEL, 2006, installation view, Sudley Castle, Gloucestershire / SPIEGELKARUSSEL, 2006, Installationsansicht, (PHOTO: MATTHEW LEIGHTON)

Carsten Höller

und der wissenschaftlichen Forschung»⁴⁾ – in einen endlosen Umweg, wenn nicht gar in eine Sackgasse. Das Video ONE MINUTE OF DOUBT (Eine Minute des Zweifels, 1999) zeigt, wie Höller das LABORATORY OF DOUBT fortwährend im Kreis herum steuert; nachdem es dann endlich geparkt worden war, konnte das Laboratorium nicht mehr starten, weil Diebe sämtliche Reifen gestohlen hatten. Um Zweifel zu verbreiten, verlängert Höller das Experiment, statt zu endgültigen Ergebnissen zu gelangen. Während Stratton seine alles auf den Kopf stellende Brille trug, um das natürliche Sehen zu verstehen, bleibt Höller bei der verkehrten Sicht der Welt – und ermuntert die Betrachtenden, dasselbe zu tun. HOTEL ROOM (TO BE INVERTED) – Hotelzimmer (zum Auf-den-Kopf-Stellen), 2004 –, zwei Nachbildungen einer Suite des Hotels Normandie in Deauville, war für jene gedacht, welche die Brillen acht Tage lang testen wollten, genau wie Stratton dies vor über hundert Jahren getan hatte. Wie diese Luxuszwillingenachbildungen andeuten, beginnt Höllers Zweifel oft mit dem Double. HOTEL ROOM ist weniger eine Kopie als eine Gedächtnishilfe, die Zweifel sät, weil sie zweimal in derselben Ausstellung gezeigt wird: «Hab ich das nicht schon einmal gesehen?» Zudem lassen Höllers Doubles die Differenz innerhalb des Gleichen zu. Seine Textarbeit KARSTEN HÖLLER (2001) klingt wie «Carsten Höller»; aber genau diese Ähnlichkeit lässt Zweifel und Differenzen aufkommen. Als lächerliches Pseudonym verbirgt KARSTEN HÖLLER die Identität des Künstlers nicht, sondern funktioniert wie ein orthographischer Virus, weckt Zweifel darüber, wie der Name sich wirklich schreibt, und erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass er falsch geschrieben wird.

Als Differenz innerhalb des Gleichen können Höllers Doubles in vielerlei Gestalt auftreten: als Werk, als Titel oder auch als ganze Ausstellung. THE FOREST (Der Wald, 2002) – eine Brille aus zwei Mini-LCD-Bildschirmen, für jedes Auge einer, auf denen nächtlicher Schneefall in einem Wald zu sehen ist – demonstriert, dass das scheinbar einheitliche Gesichtsfeld tatsächlich bifokal ist: Die beiden Bildschirmbilder driften plötzlich auseinander und führen jedes Auge auf einem anderen Weg durch den Wald. Die Ausstellung «Du You» schafft ein interlin-



CARSTEN HÖLLER, *THE PINOCCHIO EFFECT* (second version), 1994/2000, installation view, Fondazione Prada, Milan / *DER PINOCCHIO EFFEKT* (zweite Fassung), Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

guistisches Homonym, das klingt wie das englische «Do You (Tust du das?)», aber eigentlich nur zweimal «Du» sagt, einmal englisch, einmal deutsch; «Glück» – der Titel einer Ausstellung aus dem Jahr 1996 – untersuchte das gleichnamige Thema, um das sich die Wissenschaft nie geschert hat. «One Day One Day» – «Eines Tages, eines Tages», Färgfabriken, Stockholm 2003 – wurde als ein Ereignis angekündigt, umfasste aber zwei Pressemitteilungen, zwei Websites, zwei Einladungen, zwei Vernissagen und zwei Kunstwerke – *THE FÄRGFABRIKEN LIGHT WALL* (Die Färgfabriken-Lichtwand) und *THE FÄRGFABRIKEN PHI WALL* (Die Färgfabriken-Phi-Wand), beide 2003; sie wurden Tag für Tag abwechselungsweise gezeigt und verborgen, so dass die Besucher sich fragen mussten, ob sie wirklich die «echte» Variante der Einladung, der Vernissage oder des Kunstwerks gesehen hatten. 2004 in Marseille (MAC) machte Höller «Une exposition à Marseille» zu einem Spiegelbild ihrer selbst, indem er identische Arbeiten, wie *HOTEL ROOM*, auf beiden Seiten der parallel verlaufenden Museumskorridore platzierte. Bei seiner Suche nach der Differenz im Gleichen neigt Höller

dazu, Objekte zu verkehren, zu drehen oder aufblitzen zu lassen, was unsere Wahrnehmung der Objekte verändert, ohne sie selbst zu verändern. Man denke etwa an die riesigen, an der Decke rotierenden *Amanita-Pilze* in *UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM* (Umgekehrter Pilzraum, 2000) oder an die 3552 blinkenden Glühbirnen, aus denen *LIGHT WALL* (Lichtwand, 2000) bestand.

Da Höllers Medium die Sinneswahrnehmung ist, lassen sich viele seiner Arbeiten nicht im Kollektiv betrachten. Wie die *UPSIDE-DOWN GOGGLES* kann auch die Brille von *THE FOREST* jeweils nur von einer Person aufgesetzt werden. Andere Arbeiten wiederum entziehen sich dem kollektiven Schauspiel der Photographie. Zwar kann man *PHI WALL* photographieren, aber der dritte Punkt bleibt für die Linse unsichtbar. Und eine auf den Kopf gestellte Photographie ist ein magerer Ersatz für das Erlebnis, das sich beim Tragen der *UPSIDE-DOWN GOGGLES* einstellt; ebenso erreichen zwei Photographien – *Lichter an*, *Lichter aus* – nie die Schwindel erregende Wirkung von *LIGHT WALL* (Lichtwand, 2003). Höllers Resistenz gegenüber dem kollektiv betrachteten

Bild wird in seinen gemeinsamen Arbeiten mit der Photographin Miriam Bäckström am deutlichsten sichtbar. Ihr gemeinsames Projekt THE LAST IMAGE (Das letzte Bild, 2004) mag auf den ersten Blick scheinbar Höllers bilderstürmerische Strenge unterlaufen: Das Künstlerpaar publizierte eine Zeitungsannonce, in der es die Leute dazu aufrief, ihm ein Bild zu senden, das man als das letzte von etwas oder jemandem bezeichnen könne. Die daraus resultierende Sammlung – 144 Photographien, die ohne Namen und Bildlegenden präsentiert wurden – scheint das Potenzial der Photographie zum Ausdruck zu bringen, alles und jedes für die Nachwelt festzuhalten. Die Bilder zeigen jedoch etwas, was nicht fotografiert werden kann: ihre Letzttheit. Wie eine optische Täuschung kann auch diese Letzttheit vom Auge nur in Verbindung mit einer körperlichen Erfahrung wahrgenommen werden. Jedes Bild zeigt dasselbe, das jedoch der Photographie entgeht – und auch ihren Betrachterinnen und Betrachtern, die selbst erraten müssen, was seither verschwunden ist: die Person, das Haustier, der Haarschnitt. Diese Gemeinschaftsarbeit ist alles andere als ein Ruhmesfest der Photographie, sondern weckt Zweifel am Betrachten und Schiessen eines Bildes, das, wenn das Schicksal es will, zum Nachruf werden kann.

So wirkt Höller dem Spektakel entgegen, insbesondere auch dessen Rolle als *Lingua franca* im globalen Dorf. Jedes Werk eröffnet einen Dialog, den die universelle Sichtbarkeit des Spektakels verhindern würde: Hab ich das nicht schon einmal gesehen? Was hast du gesehen? Und gespürt? Ich habe ein Prickeln auf der Nase verspürt... Jene, die THE PINOCCHIO EFFECT, die UPSIDE-DOWN GOGGLES oder THE FOREST ausprobieren, aber auch jene, welche die PHI WALL, «One Day One Day» oder THE LAST IMAGE sehen, vergleichen – oder hinterfragen – ihre Wahrnehmungen und nicht ihre Interpretationen. Höller zielt auf die biologischen Fähigkeiten des Menschen als Spezies und nicht auf spezifische Ideen, die irgendwelche Individuen haben mögen. Die blinkende LIGHT WALL (2000) blinkt synchron mit den Hirnströmen und nicht mit den Gedanken, die das Hirn produziert. Eher anthropozentrisch als kulturspezifisch angelegt, weisen Höllers Arbeiten darauf hin, dass die Kunst in den letzten Jahrhun-

derten – seit Baumgartens *Aesthetica* – einen langen Umweg über die Repräsentation und Interpretation gemacht hat. Losgelöst von den Sinnen hat die Kunst Ideologien, politische Strömungen und Stile genährt, manchmal mit kreativen, manchmal mit gewaltsamen Folgen. Weit davon entfernt, jenseits solch besonderer Formen der Zugehörigkeit ein neues universales Subjekt behaupten zu wollen, bringen Höllers Arbeiten Individuen aus dem Takt, und zwar sowohl in Bezug auf sich selbst wie auf andere. Diese Desynchronisierung – ein sensorischer «Jet-lag», der die Gegenwart doppelt erfahrbar werden lässt – impliziert eine Gemeinschaft, die in der Gegenwart bei ihren biologisch determinierten Wahrnehmungen anknüpft, statt einem kollektiven Ideal am fernen Horizont nachzujagen. In Höllers Welt, wird der *sensus communis aestheticus* – der lange als gegeben galt – plötzlich zu einem schwer fassbaren Ziel, das uns weit mehr an uns selbst zweifeln lässt als an den anderen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* und *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica»* (1750–58), beide erschienen bei Meiner, Hamburg 1983. Die im Folgenden zitierte lateinische Wendung stammt aus *Aesthetica* §1.

2) Eine erschöpfende Definition von Ästhetik, jeweils in Bezug auf zwei verschiedene kunstgeschichtliche Perioden, liefern die Einführung zu David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, sowie Hal Foster (Hrsg.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983. Die meisten «ästhetischen» Theorien und Philosophien sind eigentlich Kunsttheorien und -philosophien. Trotz ihres vielversprechenden Titels fällt auch die Arbeit von Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique* (La Fabrique éditions, Paris 2000) in diese Kategorie.

3) Einen Überblick über beliebte optische Experimente liefern Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Verlag der Kunst, Dresden 1996, und Barbara Maria Stafford, *Kunstvolle Wissenschaft: Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Verlag der Kunst, Dresden 1998. Die Wissenschaft – populärer und akademischer Prägung – hat die Ästhetik sehr viel gründlicher erforscht als die Kunst.

4) So lautet der vollständige Titel von René Descartes' Abhandlung: *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences* (Leiden 1637) bzw. *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung* (übers. v. Lüder Gäbe, Meiner, Hamburg 1960).

Carsten Höller and the Baudouin Experiment

CHANTAL MOUFFE

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

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

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

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

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





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

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

The experiment I have chosen to focus on, THE BAUDOUIN / BOUDEWIJN EXPERIMENT: A DELIBERATE, NON-FATALISTIC LARGE SCALE GROUP EXPERIMENT IN DEVIATION (2001), which took place in the Atomium in Brussels, moves a step further because here it is the very difference between the audience and the participants that is abolished. For this experiment—whose object is to examine what happens when people are freed from their usual constraints, while at the same time confined to a particular form of space and time—a group of two-hundred people accepted to step out of their normal life for twenty-four hours and spend the day completely cut off from the outside world. This experiment was suggested to Höller by a curious compromise that was reached in Belgium in 1990, so as to allow the late Belgian king, Baudouin, to solve a personal dilemma. Baudouin in his role as king is required to sign all bills passed by Parliament. However, when Parliament passed a bill legalizing abortion, the fervent

Roman Catholic refused to sign. Thanks to a rather bizarre article of the Belgian constitution, the following solution was found to resolve the moral impasse: It consisted in declaring the king incapable of ruling for one day, during which time the law could be passed without his signature. The experiment, originally planned for the year 2000 when Brussels was the European capital of culture, was scheduled in the context of the "Indiscipline" project curated for Roomade by Barbara Vanderlinden and Jens Hoffmann. However, it had to be postponed because of the opposition of Queen Fabiola, Baudouin's widow. Wanting to learn about the King's feelings, Höller had written to her to ask what Baudouin had done and thought during that day. Fabiola never replied, but she lodged a complaint with the mayor of Brussels who threatened to cut all funds allocated to Roomade for their participation in "Brussels 2000" if they did not cancel the experiment. Hence the one-year delay in its realization.

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

narrated and documented but unable to be shown or presented.”¹⁾

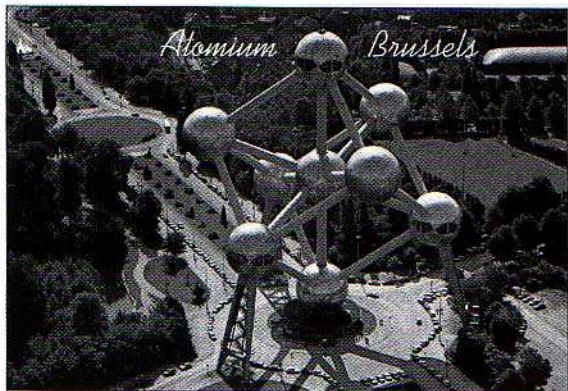
This is a crucial point because it means that, contrary to Big Brother, Höller’s experiment reveals the constructed character of social reality. By questioning the possibility of unmediated contact with “real life” thanks to direct and uninterrupted images, it highlights the discursive nature of what is usually taken as “the objective world,” a state of affairs that is supposedly given to us, independent of the variety of discourses which contribute to its establishment. Through the very diverse narratives of the participants, the multiplicity of discourses that construe what is perceived as “experience” is made visible. This type of experiment also challenges the essen-

tialist conception of identity because it reveals that the human subject is a multiple and is precariously fixed at the point of articulation between different forms of interpellations. Its identity is never given but is always the result of a process of identification.

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

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

Atomium, Bruxelles, Postcard / Postkarte.



Carsten Höller und das «Baudouin- Experiment»

CHANTAL MOUFFE

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

zu-nutze, um neue Formen von Kontrolle zu schaffen, die zur Stärkung der postindustriellen, weltweit vernetzten Wirtschaft beitragen sollen. Der Unterschied zwischen Kunst und Werbung hat sich längst verwischt und die Kritik von Seiten der Kunst ist zu einem wichtigen Element kapitalistischer Produktivität geworden.

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

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

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

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



Noch einen Schritt weiter geht das Experiment im Brüsseler Atomium, das ich hier etwas genauer unter die Lupe nehmen möchte: THE BAUDOUIN/BOUDEWIJN EXPERIMENT: A DELIBERATE, NON-FATALISTIC LARGE SCALE GROUP EXPERIMENT IN DEVIATION (Das Baudouin-Experiment: ein bewusstes, nicht fatalistisches, gross angelegtes Gruppenexperiment zum Thema Abweichung, 2001). Hier wird der Unterschied zwischen Publikum und Teilnehmenden ganz aufgehoben. Für dieses Experiment – bei dem es darum ging, zu untersuchen, was geschieht, wenn Menschen aus ihren gewohnten Zwängen befreit, aber gleichzeitig in einer bestimmten Art von Zeit und Raum eingesperrt werden – erklärte sich eine Gruppe von zweihundert Leuten bereit, für vierundzwanzig Stunden aus ihrem normalen Leben auszusteigen und den Tag vollkommen von der Aussenwelt abgeschnitten zu verbringen. Die Idee zu diesem Experiment rührt von einem seltsamen Kompromiss her, der 1990 in Belgien zustande kam, um den damaligen belgischen König, Baudouin, aus einem persönlichen Dilemma zu befreien. Obwohl er überzeugter Katholik war und als solcher die Abtreibung ablehnte, musste er, kraft seines königlichen Amtes, ein vom Parlament gutgeheissenes Gesetz zur Legalisierung der Abtreibung unterzeichnen. Dank eines ziemlich bizarren Artikels in der belgischen Verfassung fand man folgende Lösung

für seinen moralischen Konflikt: Man erklärte den König einen Tag lang für regierungsunfähig, so dass das Gesetz an diesem Tag ohne seine Unterschrift verabschiedet werden konnte. Höllers Experiment war ursprünglich für das Jahr 2000 geplant, als Brüssel «Europäische Kulturhauptstadt» war, und sollte im Rahmen des von Barbara Vanderlinden und Jens Hoffmann für Roomade kuratierten Ausstellungsprojekts «indiscipline» stattfinden. Aufgrund des Widerstands von Baudouins Witwe, Königin Fabiola, musste es jedoch verschoben werden. Um mehr über die Gefühle des Königs zu erfahren, hatte Höller Fabiola schriftlich angefragt, was der König im Lauf jenes Tages gedacht und getan hätte. Fabiola antwortete ihm nicht, beschwerte sich jedoch beim Stadtpräsidenten von Brüssel, der seinerseits drohte, Roomade sämtliche Zuschüsse für die Teilnahme bei «Brüssel 2000» zu streichen, wenn sie Höllers Experiment nicht aus ihrem Programm nähmen. Daher die um ein Jahr verspätete Realisierung.

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



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



CARSTEN HÖLLER, *REVOLVING DOORS*, 2004, exhibition view, aluminum, mirrored glass / DREHTÜREN, Ausstellungsansicht, Aluminium, verspiegeltes Glas.

(PHOTO: CASEY KAPLAN GALLERY, NEW YORK)



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

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

In Übereinstimmung mit dieser Kritik der essentialistischen Objektivitätsvorstellung erklärt Höller, dass es unmöglich sei, das endgültige Ergebnis eines

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

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

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

Parkett 77

CARSTEN HÖLLER

KEY TO THE LABORATORY OF DOUBT, 2006

Anamorphic key, cast in sterling silver, approx. $3 \frac{1}{8} \times \frac{3}{4} \times \frac{1}{8}$ ".

Polished stainless steel cylinder, $1 \frac{1}{2} \times \frac{3}{4}$ ".

Silver necklace approx. $27 \frac{1}{2}$ ".

Production by Factum Arte, Madrid.

Edition of 50 / XXV, initials engraved and numbered.

SCHLÜSSEL ZUM LABORATORIUM DES ZWEIFELS, 2006

Anamorphischer Schlüssel, gegossen in Sterling Silber, ca. $8 \times 2 \times 0,5$ cm.

Zylinder aus poliertem Edelstahl, 4×2 cm.

Halskette aus Silber, ca. 70 cm.

Produktion: Factum Arte, Madrid.

Auflage 50 / XXV, Initialen eingraviert und nummeriert.

(3-D PHOTO BY FACTUM ARTE)

