

Editorial ; Liebe Leserinnen, liebe Leser = Chère lectrice, cher lecteur =Care lettrici, cari lettori = Charas lecturas, chars lecturs = Dear readers

Autor(en): **Weiss-Mariani, Roberta**

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 1: **Des Künstlers Pflichten**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

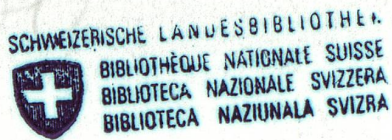
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Liebe Leserinnen, liebe Leser



Anstatt seine Ausstellung in der Kunsthalle Tallinn in Estland einzurichten, schlägt der Berner Künstler George Steinmann der verantwortlichen Kuratorin eine gründliche Renovation des baufälligen Gebäudes vor. In der Folge setzt er seine kreativen Kräfte und sein Verhandlungsgeschick für die Umsetzung dieser Idee ein. Den estnischen Künstlerinnen und Künstlern wurde auf diesem Weg ihr wichtigstes Ausstellungsforum in strahlender Grösse zurückgegeben. Seinem persönlichen Credo verpflichtet, mit der künstlerischen Arbeit «Hoffnung zu wecken» und «partnerschaftlich mit Fachleuten anderer Disziplinen nach Lösungen für komplexe Probleme zu suchen», ist es Steinmann gelungen, ein Beziehungsnetz zwischen Schweizer und Estländer Politikern, Kunstschaaffenden und Wirtschaftsvertretern aufzubauen.

Eine «geistige Skulptur» ist entstanden. Ein grenzüberschreitendes Werk, das die Haltung mancher zeitgenössischer Kunstschaaffenden reflektiert: Erneut und vermehrt versuchen Künstlerinnen und Künstler ihr Operationsfeld auszuweiten und ihre kreative Kompetenz als gleichberechtigte Partner in interdisziplinäre Gremien einzubringen. Allerdings wird ihrem Wunsch oft nicht Folge geleistet; denn geht es um wirtschaftliche und politische Belange, wird Kunstschaaffenden in der Regel ein kollaborativer Geist abgesprochen. Oder ihr Angebot wirkt zumindest verdächtig, liegt es doch im Wesen der Kunst, gängige Systeme nicht nur zu hinterfragen, sondern zu unterwandern, Konventionen zu sprengen und der strengen Ratio die Poesie entgegenzustellen. Künstlerinnen und Künstler werden deshalb meist als zu unbequem empfunden, wenn – in unserer kurzatmigen Zeit – rasche Lösungen gefragt sind.

Immerhin hat ihnen der Gesetzgeber mit der «Kunstfreiheit» im Grundrecht generös einen Sonderplatz zugeordnet. Denn Kunst wird trotz allem als durchaus nützliche Ideenküche und als Zukunftslabor geschätzt. Die «Kunstfreiheit» reicht allerdings meist nur so weit, als sie nicht im Widerspruch zu den bürgerlichen Pflichten steht oder die Rechte anderer verletzt. – Es sei denn, Künstler machen es sich zur Aufgabe, das Territorium der Kunstfreiheit auszuweiten: So provoziert beispielsweise der «Sprayer von Zürich» (Harald Naegeli) eine Kollision zwischen Eigentumsrecht und «Kunstfreiheit» und erreicht, dass seine sachbeschädigenden «Strichfiguren» nachträglich zum künstlerischen Schmuck erklärt werden. Noch weiter wagt sich

der Italiener Maurizio Cattelan: Auf verblüffende Weise integriert er Vertragsbruch und Diebstahl in seine künstlerische Arbeit und stellt damit die zwar gesetzlich geschützten, jedoch bestimmt nicht unumstrittenen Besitzverhältnisse in Frage. Mit der «Kunstfreiheit» argumentiert auch der Bieler Thomas Zollinger: In einer zwölfmonatigen Performance lebt er uns das Recht auf «Existenzsicherung» und ein «garantiertes Mindesteinkommen» vor, fordert Beamte und Stadtbewohner zur künstlerischen Mitarbeit auf und schiebt Juristen damit ein paar Knacknüsse zu. Noch immer jedoch hört die «Kunstfreiheit» beim Steueramt auf: Hier werden Kunstschaaffende zu Taxifahrern, Lehrern oder Kellnern, übersteigt ihr Einkommen aus dem Nebenerwerb dasjenige aus der künstlerischen Tätigkeit. Nur wer der Steuerpflicht entsprechend nachkommt oder vielmehr nachkommen kann, gilt beim Fiskus als Künstler, als Künstlerin.

Kunstschaaffende gelangen meist aus einer künstlerischen Fragestellung in Konflikt mit den Gesetzgebern und verharren entsprechend unerbittlich auf ihren Positionen. Problematisch wird es, wenn sich dadurch ihre Tätigkeit vom Kunstkontext abkoppelt und mehr und mehr in soziale und politische Fragestellungen drifft; denn damit verlieren sie nicht selten den Rückhalt im Kunstbetrieb. Kunst, die ins politische Feld rückt, könnte von Letzterem gemieden oder zurückgepiffen werden. Da sich gesellschaftspolitische Kunst zudem oft als immateriell oder temporär präsentiert, wird sie ohnehin mit dem gängigen Kriterienkanon schwerer beurteilbar. Allzu gern entledigen sich Fachleute dieser ephemeren Werke, indem sie ihr die künstlerische Qualität absprechen, sie als politische Aktion im Kunstkleid deklarieren oder schlicht als Dilettantismus. Das gesellschaftliche Engagement des Künstlers stösst hier an die ungeschriebenen Gesetze des Kunstmarkts. Beispiele dazu finden wir im Beitrag der Kunstwissenschaftlerin Edith Krebs.

Allerdings tummeln sich auch viele – meist jüngere – Künstlerinnen und Künstler recht unbeschwert in diesem Konfliktfeld: Sie bringen es fertig, einerseits dem (noch mehrheitlich objektorientierten) Kunstmarkt zu genügen und andererseits phantasievoll-provokativ in aktuelle soziale und politische Prozesse einzugreifen, unkonventionelle Sozialstudien durchzuführen und Handlungsanweisungen zu erteilen. Charakteristisch ist für diese interaktiven Projekte jeweils der Einbezug des Publikums in die künstlerische



Au lieu d'exposer ses œuvres à la Kunsthalle de Tallinn, en Estonie, l'artiste bernois George Steinmann a proposé à la curatrice responsable de rénover à fond le bâtiment, qui avait besoin de travaux. Puis il a investi ses forces créatrices et son habileté de négociateur dans la réalisation de cette idée. Ainsi, le forum d'exposition le plus important des artistes estoniens leur a été rendu rayonnant de grandeur. Suivant son credo: «éveiller l'espoir» à travers le travail artistique et «chercher des solutions aux problèmes complexes en partenariat avec des spécialistes d'autres disciplines», Steinmann a réussi à mettre sur pied un réseau de relations entre politiciens, artistes et représentants de l'économie suisses et estoniens.

Une «sculpture mentale» est née. Une œuvre transfrontalière qui reflète l'attitude de nombreux artistes contemporains. En effet, de plus en plus, et de plus en plus souvent, les artistes cherchent à étendre leur terrain d'action et à participer sur un pied d'égalité dans des groupes interdisciplinaires auxquels ils apportent leur compétence créative. Toutefois, leur désir reste souvent sans suite. Car quand il s'agit d'intérêts économiques ou politiques, on nie presque toujours l'esprit de collaboration des artistes. Ou du moins, leur offre apparaît suspecte: en effet il est dans l'essence de l'art – non seulement de remettre en question les systèmes usuels – mais de les infiltrer, de faire exploser les conventions et d'opposer la poésie à l'austère ratio. Les artistes sont donc perçus comme des personnages gênants quand il s'agit – dans notre époque à l'haleine courte – de trouver des solutions rapides.

Néanmoins, le législateur leur a généreusement attribué une position particulière quand il a inscrit la «liberté artistique» dans la Constitution. Car malgré tout, la grande utilité de l'art comme chaudron d'idées et laboratoire du futur est appréciée. Mais la «liberté artistique» n'est admise que lorsqu'elle n'entre pas en conflit avec les devoirs civiques ou les droits d'autrui. Toutefois, certains artistes considèrent comme leur devoir d'étendre le territoire de la «liberté artistique». Le «sprayer de Zurich» (Harald Naegeli), par exemple, a provoqué un conflit frontal entre le droit à la propriété et la «liberté artistique», et obtenu que les personnages au trait dont il endommageait le bien d'autrui soient reconnus rétroactivement comme un ornement artistique. L'artiste italien Maurizio Cattelan va encore plus loin: de façon déconcertante, il inclut la rupture de contrat et le vol dans son travail artistique, remettant ainsi en question des rapports de propriété protégés par la loi, mais non exempts de controverse. Le Biennois Thomas Zollinger utilise aussi la «liberté artistique» pour argumenter. Au cours d'une performance de 12 mois, il a incarné devant nous le droit à «une existence assurée» et à un «revenu minimum garanti», incitant les fonctionnaires et les citoyens à collaborer dans une création artistique, et offrant du même coup aux juristes quelques casse-tête intéressants. Mais la «liberté artistique» s'arrête toujours devant l'office des impôts: ici, les artistes deviennent conducteurs de taxi, enseignants ou garçons de café, si le revenu de leur métier secondaire dépasse celui de leur activité artistique. Seul qui remplit – ou plutôt, qui peut remplir – ses obligations de contribuable est considéré par le fisc comme un/e artiste.

Le plus souvent, les artistes entrent en conflit avec le législatif à cause d'une contestation artistique et par conséquent, ils maintiennent inflexiblement leur position. La situation devient problématique quand leur activité se sépare du contexte artistique et dérive de plus en plus vers des remises en question de la société et de la politique; en effet, cela les

mène souvent à abandonner toute réserve dans leur activité créatrice. L'art qui envahit le territoire de la politique risque d'être ignoré ou refoulé à coups de sifflet par cette dernière. En outre, comme l'art engagé dans la politique sociale se présente souvent comme immatériel ou temporaire, il s'expose à être sévèrement jugé selon le canon des critères courants. Les spécialistes sont trop heureux de liquider ces œuvres éphémères en leur niant toute qualité artistique, en les décrivant comme des actions politiques déguisées, en art ou en leur collant l'étiquette de dilettantisme. L'engagement social de l'artiste se heurte ici à la loi non écrite du marché de l'art. L'essai de l'historienne de l'art Edith Krebs en donne des exemples.

Malgré tout, beaucoup d'artistes se jettent allègrement dans cette mêlée. Ils réussissent d'une part à contenter un marché artistique (encore majoritairement orienté sur les objets), et d'autre part à intervenir de façon provocatrice et imaginative dans les processus sociaux et politiques actuels, à effectuer des études sociales non conventionnelles et à proposer des lignes d'action. Ce qui caractérise ces projets interactifs, c'est l'implication du public dans le travail artistique, et le brouillage des frontières entre l'art et la vie. Beate Engel et Martine Béguin nous présentent une palette d'événements et d'expositions sur ce thème.

L'art immatériel, la «sculpture mentale» est une prise de position. Parallèlement à l'évolution de la société, basée autrefois sur les produits matériels, puis sur les services, et devenue enfin société de l'information, les artistes modifient aussi leurs stratégies de travail. Consciemment ou non, leurs formes éphémères répondent à la restriction croissante de l'espace public, ou à l'encombrement des dépôts de musées. Des institutions se sont engagées autrefois à prendre en charge l'héritage culturel, à rechercher des œuvres remontant jusqu'aux premiers jours de l'humanité, à les rassembler, cataloguer, digitaliser et archiver. Les lieux publics sont mis à contribution, souvent au-delà de la saturation. Les curateurs jettent l'éponge ou font preuve d'imagination, comme Gerda Maise, l'«administratrice» de la collection artistique de Bâle-campagne. Parfois, les créateurs artistiques sont recrutés pour surmonter les problèmes de gestion du patrimoine artistique. Hedy Graber décrit une expérience de la commission pour le crédit artistique de Bâle-ville.

Aujourd'hui encore – et cela restera certainement vrai à l'avenir – ce ne sont pourtant pas les artistes, mais les acheteurs, les nouveaux propriétaires des œuvres, qui s'efforcent d'assurer, dans leur propre intérêt, une vie aussi longue que possible aux travaux artistiques. Dans cette démarche, ils ne craignent pas de recourir souvent au restaurateur. La tâche de ce dernier – selon la description du restaurateur Pierre-Antoine Héritier – est de préserver ce qui peut l'être, souvent au mépris de la désintégration naturelle programmée du matériau, et en tout cas contre la volonté de l'artiste qui prédétermine la durée de vie de son œuvre à travers le choix de ce matériau.

Dans ce contexte, le projet «Tropfsteinmaschine» de Bogomir Ecker, limité à 500 ans, est d'une ironie rafraîchissante. À l'aide d'une machine, l'artiste cherche à imiter le processus naturel de formation des stalactites et des stalagmites. En même temps, un «contrat transgénérationnel» garantit l'entretien de l'œuvre d'art jusqu'en 2496. À cette date, spécifie également le contrat, la «machine» devra être débranchée. «Ça suffira comme ça,» affirme Ecker.

Invece di allestire la propria esposizione presso la Art Hall di Tallinn in Estonia, l'artista bernese George Steinmann propone alla curatrice responsabile un profondo rinnovamento dell'edificio fatiscente e conseguentemente pone le sue energie creative e la sua abilità negoziale al servizio della realizzazione concreta di tale idea. In questo modo agli artisti estoni è stato restituito il loro ambiente espositivo più importante, in tutta la sua magnifica grandezza. Fedele al proprio credo personale di «destare speranza» col lavoro artistico e di «cercare soluzioni a problemi complessi assieme ad esperti di altre discipline, all'insegna della collaborazione», Steinmann è riuscito ad istituire una rete di rapporti tra politici, artisti e rappresentanti del mondo economico, svizzeri ed estoni.

Ne è nata una «scultura mentale», un'opera che valica ogni confine e riflette la posizione di tanti artisti contemporanei che cercano, sempre più numerosi e con maggior insistenza, di ampliare il proprio campo operativo e di agire, con la propria competenza creativa, nell'ambito di organismi interdisciplinari, *inter pares*. Purtroppo il loro desiderio rimane spesso disatteso. In presenza di interessi economici e politici agli artisti normalmente viene infatti disconosciuto uno spirito collaborativo. Oppure la loro offerta appare quantomeno sospetta, perché fa parte proprio dell'essenza dell'arte non solo porre in discussione i sistemi comuni ma anche infiltrarsi in essi, far saltare le convenzioni e opporre alla severa ragione la poesia. Per questo gli artisti – in questi tempi dal fiato corto, in cerca di soluzioni veloci – sono per lo più considerati eccessivamente scomodi.

Il legislatore ha comunque generosamente accordato loro, con la «libertà artistica», un posto speciale tra i diritti fondamentali. Perché l'arte, malgrado tutto, è apprezzata in quanto utile fucina di idee e laboratorio rivolto al futuro. Però la «libertà artistica» vale per lo più solo nella misura in cui non contrasta con i doveri civili o lede i diritti di altri. Tutto ciò salvo il caso in cui gli artisti si prefiggono come compito proprio quello di estendere il territorio della «libertà artistica»: così, ad esempio, lo «Sprayer von Zürich» (l'artista dello spray di Zurigo, Harald Naegeli) provoca uno scontro tra diritto di proprietà e «libertà artistica» e ottiene che i suoi graffiti – che arrecano un danno materiale – vengano poi dichiarati una decorazione artistica. L'italiano Maurizio Cattelan osa ancora di più integrando, incredibilmente, l'inadempienza contrattuale e il furto nel suo lavoro artistico e ponendo così in discussione i rapporti di proprietà, che la legge certamente protegge ma che altrettanto sicuramente non sono incontestati. Anche Thomas Zollinger, di Biel, si esprime sulla «libertà artistica»: con una performance di 12 mesi si fa esempio vivente del diritto alla «sussistenza» e al «reddito minimo garantito», esorta pubblici funzionari e cittadini alla collaborazione artistica e così facendo dà del filo da torcere ai giuristi. La «libertà artistica» però si ferma ancora davanti al fisco, per il quale gli artisti si trasformano in tassisti, insegnanti o camerieri se il loro reddito derivante dall'occupazione secondaria supera quello proveniente dalla loro attività artistica. Per il fisco sono artisti solo quanti adempiono o possono adempiere in giusta misura all'obbligo fiscale.

In genere gli artisti entrano in conflitto con i legislatori su problematiche specifiche e persistono irremovibili nelle loro posizioni. Le difficoltà nascono quando questo provoca un distacco della loro attività rispetto al contesto artistico e uno spostamento sempre più marcato della stessa nella sfera delle questioni sociali e politiche: così facendo, essi perdono infatti non di rado il sostegno nell'area artistica. L'arte che si

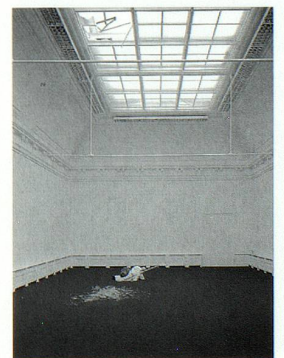
spinge nel campo politico potrebbe di conseguenza venire elusa o subire una battuta d'arresto. Inoltre, poiché l'arte sociopolitica spesso si presenta immateriale o temporanea, essa risulta più difficilmente valutabile sulla base dei normali criteri. Gli specialisti si liberano di queste opere effimere con fin troppa facilità, negando loro una qualità artistica, definendole un atto politico sotto le mentite spoglie dell'arte o etichettandole semplicemente come diletterismo. L'impegno sociale dell'artista cozza così contro le leggi non scritte del mercato dell'arte. E ne troviamo degli esempi nel contributo della studiosa d'arte Edith Krebs.

E tuttavia tanti artisti – per lo più giovani – si muovono piuttosto spensieratamente in questo campo conflittuale: riescono da un lato a soddisfare il mercato dell'arte (ancora orientato in prevalenza all'oggetto) e dall'altro a intervenire in modo fantasioso e provocatorio nei processi sociali e politici in atto, ad eseguire studi sociali non convenzionali e ad indicare linee d'azione. È caratteristico di tali progetti interattivi il coinvolgimento del pubblico nel lavoro artistico e la sfumatura dei confini tra arte e vita. Beate Engel e Martine Béguin ci presentano tutta una gamma di eventi ed esposizioni sul tema.

L'arte immateriale, la «scultura mentale», si va affermando. Analogamente a quanto è avvenuto nello sviluppo da una società basata sul prodotto in una società di servizi e dell'informazione, anche gli artisti cambiano le proprie strategie di lavoro. Consapevolmente o meno, essi rispondono alla nascente riduzione dello spazio pubblico o alla problematica dei depositi museali in costante crescita con le forme effimere. Le istituzioni si sono per l'appunto impegnate a prendersi cura dell'eredità culturale, a rintracciare opere indietro nel tempo fino agli albori dell'umanità, a raccogliere e conservarle per le generazioni future, ad inventariarle, catalogarle, digitalizzarle ed archivarle. Sono chiamati ad intervenire enti pubblici, spesso oberati. I curatori gettano la spugna o si industriano, come l'«amministratrice» della collezione d'arte di Basilea Campagna, Gerda Maise. Occasionalmente anche gli artisti vengono richiamati al dovere per superare i problemi curatoriali. Hedy Graber racconta di un esperimento della Commissione del credito per l'arte di Basilea Città.

Certamente però continuano ad essere soprattutto gli acquirenti, i nuovi proprietari delle opere – e non gli artisti – a cercare, nel loro stesso interesse, di assicurare una durata la più lunga possibile alle opere artistiche. E non disdegnano a tal fine neanche le ripetute visite dal restauratore, il cui compito – così come ce lo definisce il restauratore Pierre-Antoine Héritier – è quello di salvare il salvabile, spesso indipendentemente dal naturale e dunque predeterminato decadimento del materiale e comunque anche contro la volontà dell'artista che – attraverso la scelta del materiale – decide appunto la durata della propria opera.

A questo proposito rinfanca nella sua ironia il progetto «Tropfsteinmaschine» (Macchina da concrezione calcarea) di Bogomir Ecker, la cui durata è stata limitata a 500 anni: con l'ausilio di una macchina l'artista cerca di imitare il processo naturale della formazione di concrezioni calcaree. Contemporaneamente, in un «contratto generazionale» si garantisce la cura dell'opera d'arte fino al 2496, dopodiché – così stabilisce il contratto – la «macchina» verrà smantellata. «A quel punto» – dice Ecker – «sarà bastato».



Enstagl d'installar sia exposiziun en la Kunsthalle Tallinn en l'Estonia propona l'artist bernais George Steinmann a la curatura responsabla da renovar radicalmain il bajetg decadent. Suentier impunda el sias forzas creativas e ses dun da contractar per realisar quest'idea. A las artistas ed als artists estons è vegnì restitui uschia lur pli impurtant forum d'exposiziun en grondezza splenduranta. Obligà a ses credo personal da «svegliar speranza» cun la lavur artistica e da «tschertgar ensemen cun experts d'autras disciplinas schliaziuns per problems complexs», èsi reussì a Steinmann da staffir ina rait da relaziuns tranter politichers, artists e rappresentants da l'economia svizzers ed estons.

Ina «sculptura mentala» è vegnida creada. In'ovra che surpasa ils cunfins e che reflectescha la tenuta da blers artists contemporans: danovamain e pli e pli savens emprovan artistas ed artists da schlargiar lur champ d'operaziun e da far valair lur competenza creativa sco partenaris eguals en gremis interdisciplinars. Lur giavisch na s'accumpletscha dentant savens betg; sch'i sa tracta numnadamain da fatgs economics e politics, sneg'ins per ordinari il spiert collavurativ dals artists. U lur proposta para almain suspecta, essend che l'art ha la tendenza da betg mo metter en dumonda sistems usitads, mabain era da sutminar els, da rumper cun convenziuns e d'opponer la poesia a la ratio precisa. Artistes ed artists vegnan perquai resentids per gronda part sco memia malmcumadaivels, cura ch'i va – en noss temp accelerà – per chattar schliaziuns spertas.

Cun conceder ad els la «libertad da l'art» als ha il legislatur almain attribui generusamain in plaz spezial en il dretg fundamental. Malgrà tut vegn l'art apprezzà sco furnitur d'ideas tuttavia nizzaivel e sco lavuratori da l'avegnir. Ma la «libertad da l'art» va savens mo uschè lunsch ch'ella na s'oppona betg als duars da burgais u na violescha ils dretgs d'auters. – Nun ch'ils artists veglian cun lur lavur extender sapientivamain il territori da la libertad da l'art: uschia provoche-scha per exempel il «sprayer da Turitg» (Harald Naegeli) ina collisiun tranter il dretg da proprietad e la libertad da l'art e cuntanscha che sias «figuras da stritgs» – che chaschunan donns materials – vegnan suenter declaradas sco decoraziun artistica. Il Talian Maurizio Cattelan ristga dad ir anc pli lunsch: en moda sorprendenta integrescha el la violaziun da contract e l'enguladitsch en sia lavur artistica e metta cun quai en dumonda las relaziuns da possess legalmain protegidas, dentant betg incontestadas. Cun la «libertad da l'art» argumentescha era Thomas Zollinger da Bienna: en ina performance da dudesch mais tematisescha el il dretg sin «garanzia da l'existenza» ed «entradas minimalas garantidas», envida emploiads ed abitants da la citad a la collavuraziun artistica e dat cun quai als giurists in pèr diras nuschs. Anc adina finescha però la «libertad da l'art» tar l'uffizi da taglia: qua daventan ils artists manischunzs da taxi, scolasts u camariers, sche las entradas da lur professiun accessoria èn pli autas che quellas da lur lavur artistica. Mo tgi che ademplescha u plitost po ademplir sia obligaziun da pajar taglia a moda adequata, vala tar il fiscus sco artist u sco artista.

Artistes ed artistas vegnan savens pervi d'ina dumonda artistica en conflict cun ils legislaturs e defendan lura cun insistenza lur posiziuns. I vegn però problematic, sche lur activitad sa distatga qua tras dal context artistic e sa concentrescha pli e pli sin dumondas socialas e politics. Els perdan uschia savens il sustegn en il manaschi d'art. Lavur artistica che s'avanza en il champ politic, pudess vegnir guntgida u franada da quel. Cunquai che l'art sociopolitic sa preschenta era savens sco immaterial u temporar, vegni

oramai difficil d'al giuditgar cun ils criteris usitads. Experts sa delibereschan mo memia gugent da questas ovras efemeras cun snegar lur qualitat artistica, cun las declerar sco acziun politica en vestgi d'art u simplamain sco dilettantissem. L'engaschament social da l'artist frunta qua sin las leschas nuncrittadas dal martgà d'art. Exempels per quai chattain nus en la contribuziun da la scienziada d'art Edith Krebs.

Bleras artistas e blers artists – savens pli giuvens – sa movan dentant era senza pli grondas difficultads en quest champ da conflict: els vegnan d'ina vart da satisfacer al martgà d'art (per gronda part anc orientà a l'object) e da l'autra vart d'intervegnir cun fantasia provocativa en process socials e politics actuals, da far studis socials nunconvenzionals e da dar directivas d'agir. Caracteristic per quests projects interactivs è mintgamai l'integrazion dal public en la lavur artistica e la tendenza da far svanir ils cunfins tranter l'art e la vita. Beate Engel e Martine Béguin ans preschentan ina palletta d'eveniments e d'exposiziuns davart quest tema.

La lavur artistica immateriala, la «sculptura mentala» sa fa valair pli e pli. Analog al svilup da la societad basada sin products a la societad da servetschs e d'infurmaziuns modifiteschan era artists lur strategias da lavur. Conscientamain u inconscientamain respundan els cun las furmas efemeras sin la stgarsezza creschenta da spazi public u sin la problematica dals deposits da museums pli e pli plains. Instituziuns èn s'obligadas da s'occupar da l'ierta culturala, dad ir a la tschertga dad ovras fin al cumenzament da l'umanitad, da las collecziunar e las tegnair a disposiziun da las generaziuns vegnintas, da las inventarisar, cataloghisar, digitalisar ed archivar. Uffizis publics èn dumandads, gea savens surdumandads. Curaturas smettan lur lavur u daventan innovativas, sco la «administratura» da la collecziun d'art Basilea-Champagna, Gerda Maise. Mintgatant ston era ils artists gidar a schliar ils problems curatorics. Hedy Graber rapporta d'in experiment da la cumissiun dal credit d'art da Basilea-Citad.

Anc adina e segir er en l'avegnir nun èsi en emprima lingua ils artists, mabain ils cumpraders, ils novs possessurs da las ovras, che emprovan – per agen interess – da garantir a las lavurs artisticas ina durada da vita uschè lunga sco pussaivel. Els na sa nuspeschan era betg dad ir pliras gia tar il restauratur. L'incumbensa da quel è – sco quai ch'il restauratur Pierre-Antoine Héritier raquinta – da salvar quai ch'è da salvar, savens senza resguardar la decadenza naturala dal material e magari era cunter la veglia da l'artist che determinescha cun l'elecziun dal material la durada da vita da sia ovra.

Rinfrestgant ed ironic è en quest connex il project «Tropfsteinmaschine» (maschina da stalactit) da Bogomir Ecker, limità sin 500 onns: cun in'apparatura emprova l'artist d'imitar il process natural da la furmaziun da stalactits. A medem temp vegn garantì en in «contract da generaziuns» il mantegniment da l'ovra artistica fin a l'onn 2496. Suentier duai – sco quai ch'i stat er en il contract – la «maschina» vegnir fermada. «Lura basti», manegia Ecker.

The Bernese artist George Steinmann did not set up an exhibition at the Tallinn (Estonia) contemporary art museum. Instead, he suggested to the institution's curator that he be allowed to proceed with a full overhaul of the sorely dilapidated building in question. Having acquired her consent, he invested all his creative energy and negotiating skills into converting his idea into reality. The end result was to transform what is the Estonian artists' major venue into a gloriously renovated version of itself. In keeping with his personal credo that artistic work is meant to "awaken hope," and that it implies "working in partnership with specialists from different disciplines in the search for solutions to complex problems," Steinmann managed to build up a network of relationships between Swiss and Estonian politicians, artists, and business people.

The fruit of Steinmann's project is a "mental sculpture" – a frontier-defying work reflecting an approach taken by many of the artistic creators of our day. That is to say that, once again, and increasingly, artists are seeking to widen their field of operations and to apply their creative skills to becoming equal partners in interdisciplinary bodies. This holds true despite the fact that their wish is but rarely fulfilled. Indeed, when economic or political interests come into play, people generally refuse to take an artist's spirit of collaboration seriously. Or else, his or her offer is viewed with suspicion, since it is the very nature of art to not only query but even subvert prevalent systems, to mock conventions, and to oppose strict reason with poetry. Thus artists tend to make people feel too uncomfortable when – in our accelerated times – rapid solutions are what is demanded.

Nevertheless, our legislators have generously provided artists with a special status by incorporating "artistic freedom" into the basic law of our land. Yes, despite everything, art is considered a useful kitchen of ideas and a research laboratory of the future. Such "artistic freedom," however, has its limits: it can neither contradict our civic duties nor infringe upon the rights of others. Unless, of course, an artist deliberately seeks to expand the realm of artistic freedom. Thus, our "Sprayer von Zürich" (the persecuted Swiss graffiti painter), Harald Naegeli, had no qualms about putting property rights and artistic freedom on a collision course with each other. The process was so beautifully accomplished that his "wireframe figures" were considered to be artistic embellishments. The Italian Maurizio Cattelan takes matters even a step further: amazingly, he integrates breaches of contract and petty theft into his artistic production, thus posing a challenge to legally protected but nonetheless at times disputed ownership rights. Thomas Zollinger, who hails from Biel/Bienne, also focuses on artistic freedom: his twelvemonth performance exemplifies the right to "security of existence" ("Existenzsicherung") and a "guaranteed minimum income". Zollinger invites the city officials and inhabitants to collaborate on his artistic project; in the process, he raises some tough legal questions. As ever, nonetheless, artistic freedom stops short of the Tax Office, where – when their supplementary income exceeds what they earn from their art – artists are categorized as taxi drivers, waiters or waitresses. Paradoxically, only those who fulfil – or, more to the point, who have the means to fulfil – their tax requirements are fiscally recognized as artists.

Artists often take an artistic stance that tends to rub against the legislators' grain, and then go on to become relentlessly opinionated in the matter. Problems arise when activity of this sort becomes unhitched from its artistic context. The more the artist's work develops into a social and political

challenge, the more its position on the art market is at risk. Art that slides over into the political realm may find itself shunned or reproved by the market. Moreover, since sociopolitical art tends to be presented in immaterial or temporary form, it has, at any rate, become more difficult to apply any prevalent art canons to it. Art specialists are all too happy to rid themselves of these ephemeral works by denying their artistic quality, designating them as political action in the guise of art, or reducing them to sheer diletantism. Art committed to social causes conflicts with the unwritten laws of the art market. The art researcher Edith Krebs provides us with several examples of this state of affairs.

Actually, many artists, especially of the younger generation, are having a good time out there on the battlefield. On the one hand, they are managing to satisfy the (still today, mainly objectfocused) art market while, on the other, they are participating in the current sociopolitical scene in an imaginative and provocative manner, conducting innovative social studies, and issuing instructions on our conduct. These interactive projects characteristically involve the public's participation in the artistic work, together with the blurring of any boundaries between art and life. Beate Engel and Martine Béguin offer a varied range of events and exhibitions on the question.

Immaterial art – "mental sculpture" – has made a place for itself. Comparable to the evolution from a consumer society to a service-and-information society, the trend in the art world is to develop new approaches. Consciously, or unconsciously, artists are responding to the coming scarcity of public space, or the increasing gigantism of our museum venues, with ever more ephemeral solutions. For better or for worse, museums have taken up the task of caring for the world's cultural heritage, tracing works back to the very start of humankind, collecting them and holding them accessible for future generations; they are expected to inventory works, catalogue them, digitize them, and archive them. Public display space is sorely – and overly – in demand. Curators are ready to throw in the towel, or else – imitating the likes of the "administrator" of the Canton of Basel-Country Art Collection, Gerda Maise – they have become highly inventive. Coping with certain curatorial problems has, upon occasion, required the participation of the artists themselves. In this connection, Hedi Graber describes an experiment by the Basel City Art Credit Commission.

However, it is not so much the artists as the buyers, the new owners of the works, who, in their own interest, want their acquisitions to last the longest time possible. To do so often involves several trips to the art restorer. Pierre-Antoine Héritier, a member of that profession, describes the goal of restoration as that of rescuing whatever can be rescued, regardless of the material's natural tendency to disintegrate or the artist's own deliberate intention, through his or her choice of materials, to foreordain the work's life duration. In this vein of thought, Bogomir Ecker takes a refreshingly ironic approach by programming a "Driptime Machine" to last 500 years! Ecker sets up equipment meant to imitate the natural dripstone process, for which he provides a "generational contract" to guarantee the art work's upkeep until the year 2496. Thereafter, so the contract stipulates, the "machine" should be turned off. "That should do," opines Ecker.

