

CB: Menschen, die sich in Institutionen nicht vertreten fühlen, erleben sehr oft, dass andere ihnen sagen, wie sie zu empfinden haben oder was ihr Problem ist, weil sie es ja besser wissen. Das kennt man aus Genderdiskussionen: Inkompetente Männer erklären kompetenten Frauen, wie die Welt funktioniert. Das kennen Transmenschen, das kennen Menschen mit Beeinträchtigungen, das kennen lesbische Frauen und schwule Männer etc. Ich glaube, sobald man in einem bestimmten Bereich zur Mehrheit gehört, braucht es eine gewisse Bescheidenheit. Das heisst nicht, dass man nicht handeln oder sich nicht einmischen soll.

MF: Wir müssen aufpassen, dass wir nicht einfach sehr viel reden und in unseren privilegierten Zonen aus Bemühungen der politischen Korrektheit handeln, sondern dass wir handeln, weil wir neugierig sind, weil wir offen sind für etwas, was wir noch nicht verstehen und wozu wir uns gern bewegen lassen, und dass wir handeln, wo wir können. Das wäre wieder die Geste der Hilfe. Auch wenn es überhaupt noch nicht realisiert ist und wir für ganz vieles noch sehr viel Energie aufwenden müssen, bis die Zustände sich verändern, sehe ich es nicht so schwierig in den Lösungsansätzen. Ich glaube auch, dass es ein gesellschaftliches Phänomen ist, dass wir probieren, Sachen so kompliziert zu machen, bis wir letztlich gar nicht mehr so viel machen müssen. Aber wir haben ja wieder einmal darüber gesprochen. Das ist für mich auch wieder ein Phänomen der sehr reichen Länder, ein Phänomen von dem, was wir vielleicht den Westen oder den Norden nennen. Ich glaube nicht, dass wir um das Handeln herumkommen. Und wenn wir handeln, können wir auch einmal falsch handeln. Die Handlungsmotivation sollte eine grundgute sein. Ich sehe es ganz buddhistisch: Wenn deine Motivation eine zugeneigte ist, ist nicht der Erfolg der Massstab, sondern wenn ich Gutes tun will und es schlägt fehl, ist es halt passiert, weil Fehler und Misserfolge passieren. Es hängt von der Geste und von der Motivation ab und nicht vom Resultat, das müssen wir allen zugestehen.

CB: Fehlerfreundlichkeit finde ich einen sympathischen Zug, die Orientierung am Handeln eigentlich auch. Insofern haben wir den Bogen geschafft, um die Dose vom Regal zu holen, wenn wir das als Bild für die Handlungsorientierung beibehalten wollen.

GC+MA+MT

Conflits d'objectifs – canon et appropriation culturelle

Entretien entre **Géraldine Cloux**, ancienne de la section Musique de la HKB, **Madeleine Amsler**, co-responsable de la filière Fine Arts et **Murat Temel**, étudiant à la HKB, qui rejoint les deux intervenantes à la minute 14.

GC: Je suis chanteuse et professeure de chant. J'ai d'abord étudié la musicologie et le piano à Genève, ensuite j'ai fait un master en pédagogie à la HKB à Berne pendant deux ans, puis j'ai enchaîné à l'Opera Studio de la HKB à Bienne pendant deux ans également. Je suis à présent de retour à Genève et je partage mon temps entre l'enseignement du chant et du piano ainsi que les concerts. J'ai aussi une activité pédagogique comme musicologue, par exemple en intervenant dans des classes d'école primaire, au Grand Théâtre de Genève. Il y a deux ans, j'ai fait le CAS Enseignement musical et besoins particuliers avec Christoph Brunner à la HKB toujours.

MA: Je suis co-responsable du Bachelor Fine Arts à la HKB depuis février. Avant, j'y ai enseigné l'histoire de l'art et la théorie. Je suis historienne de l'art, j'ai étudié à Zurich et Genève et j'ai aussi une pratique curatoriale, spécialisée dans la performance. Je continue à enseigner, ce qui est bien. J'ai grandi en Suisse Allemande, et je vis depuis 20 ans à Genève.

GC: À Berne également ?

MA: Oui, à la HKB. Une partie de mon travail est d'enseigner et l'autre de coordonner le bachelor. C'est assez varié...

GC: ... et assez diversifié...

MA: ...oui, et avec des degrés d'intensité assez différents, et ainsi, je ne perds pas le lien avec les étudiantes et les étudiants...

GC: ... et tu gardes le lien avec le « terrain ».

MA: Pour en venir à notre discussion, je propose de commencer par la question du canon.

GC: Oui, et pour commencer, est-ce que tu pourrais citer une œuvre considérée comme un chef d'œuvre et qui est vue aujourd'hui comme étant problématique ?

MA: Il y en a plein... (rires partagés). Actuellement, plein de soit-disant chefs d'œuvre sont en train d'être recontextualisés, ce qui est important. Il y a notamment toute l'œuvre de Paul Gauguin, qui est rediscutée non seulement par rapport à son attitude et son regard colonialiste, mais aussi par rapport à des abus sexuel de mineures, quand il est parti sur les îles. Emil Nolde est également en train d'être recontextualisé; c'était un fervent sympathisant de l'idéologie des nazis. Mais je ne sais pas si j'appellerais leurs œuvres des chefs d'œuvres. Cette notion va de pair en pair avec la « magnifique » invention du « génie ». Et à présent, ça m'intéresserait de savoir ce qu'il en est des chefs d'œuvres problématiques du côté de la musique.

GC: Oui, il y en a en effet et je vais y revenir. Mais pour finir avec ton propos: oui, ces œuvres sont bien connues, elles ont été beaucoup exposées. Et aujourd'hui? Faut-il continuer à les exposer? Faudrait-il changer la manière de les exposer?

MA: Oui, le nouveau regard change la manière de les exposer. Récemment, il y avait justement une exposition sur Emil Nolde dans un musée en Allemagne (NDLR: Staatliche Museen zu Berlin). On y a beaucoup travaillé sur cette question, montré ses liens, son idéologie. On a donc choisi de montrer les tableaux, mais avec une importante contextualisation. Cette réécriture de l'histoire de l'art en la contextualisant est importante, mais il ne faut pas surexposer ces tableaux. Et je ne suis pas non plus en faveur de leur bannissement.

GC: Justement, c'était ma question sous-entendue. Car on voit aujourd'hui ce mouvement de « Cancel Culture » qui veut supprimer certaines choses.

MA: Je suis favorable à la contextualisation et non à la suppression. C'est probablement ma génération et mon environnement, entre autres, qui alimentent mon point de vue: je cherche plutôt une solution qui va vers un consensus. Je ne veux pas refaire l'histoire en effaçant certains éléments, mais en l'enrichissant. Je comprends aussi les demandes actuelles, mais, encore une fois, je suis en faveur de la (re-)contextualisation plutôt que de la suppression. Venons-en à présent à la musique, qu'en est-il dans ce domaine ?

GC: Il y a aussi ce problème, notamment dans l'opéra, avec les livrets qui peuvent être très machistes. On a assez souvent des scènes où la femme est dans une situation peu acceptable de nos jours. C'est toute la question: que fait-on? La musique est magnifique... Est-ce qu'on liquide la musique à cause du livret? Ou est-ce qu'on garde la musique, mais alors, que faire du livret? Aujourd'hui, il y a des metteuses et des metteurs en scène qui essaient de donner une nouvelle vision de l'histoire, mais au point qu'on ne comprend plus rien à l'intrigue. Ils sortent complètement le livret du contexte pour donner une interprétation contemporaine. Et quand la mise en scène est trop éloignée du livret d'origine, la cohérence n'est plus assurée. Cet avis est mon avis personnel, qui n'est pas partagé par toutes les personnes amatrices d'opéra. Je trouve que l'on devrait accepter un livret écrit dans un certain contexte, mais en le contextualisant, par exemple par des présentations d'œuvres et dans les textes du cahier de programme, pour dire qu'il s'agit aussi du reflet d'une époque. Si on veut parler d'un thème d'actualité, faisons plutôt des créations actuelles. Faisons des opéras actuels pour évoquer les problématiques actuelles plutôt que de déformer les livrets anciens pour les actualiser. Je trouve que ces adaptations ne marchent pas toujours très bien et finissent par ne pas atteindre l'objectif visé. Pour prendre un exemple concret qui porte sur la question raciale, il y a *Othello*, de Verdi. *Othello* était traditionnellement chanté par un chanteur blanc grimpé en noir, ce qui est parfaitement inacceptable aujourd'hui. Il faut donc se demander comment gérer ce type de question. Encore une fois, la musique est magnifique. On peut envisager qu'un chanteur blanc puisse jouer ce rôle sans grimace. À l'inverse, j'ai vu une production à Genève où Pamina, dans la *Flûte enchantée* de Mozart, était chantée par une Sud-Africaine, ce qui ne m'a pas du tout dérangée par rapport à l'histoire. De toute manière, à l'opéra, on part de l'idée que la situation est artificielle, puisque ce sont les personnages qui sont sur scène qui chantent leur vie. Ce n'est pas le cas de la vie de tous les jours, nous ne chantons pas notre vie, nous ne nous exprimons pas en chantant. Donc, puisque nous nous trouvons dans un contexte artificiel, pourquoi vouloir rendre réalistes certaines choses? Pour ma part, que des chanteuses et chanteurs de tous horizons chantent des rôles composés à l'origine en Europe, ne me pose pas de problème. Mais il faut que le mouvement aille dans les deux sens: que les chanteuses et chanteurs d'origine extra-européenne aient accès à la totalité du répertoire. Il ne faut pas les confiner dans certains rôles. C'est avant tout une question d'habitude. Plus de souplesse permettrait de faire certaines œuvres sans se poser la question de la provenance des interprètes.

MA: Juste pour comprendre: jusque-là, des personnes non blanches n'avaient pas accès à certains rôles ?

GC: Oui, pendant très longtemps, la situation était difficile pour les personnes qui n'avaient pas le « type européen » du personnage. En même temps, à l'opéra, c'est la voix qui est au centre. Donc pour moi, endosser un rôle ne devrait pas poser de problème tant que la voix est belle.

MA: Je partage cet avis. J'ai vu *Le nozze di Figaro* à Bâle avec Antoin Herrera-López Kessel et c'était très intéressant comment un chanteur racisé suffit à défier les codes d'une forme traditionnelle. Je constate que le public est très conservateur, il a un certain âge, et j'imagine que c'est d'autant plus compliqué d'amener une diversité, de faire jouer des personnages par des personnes d'origine non blanche.

Murat Temel rejoint les deux intervenantes à la minute 14. Madeleine Amsler résume la situation: elle et Géraldine Cloux ont discuté sur la pertinence de montrer / représenter des chefs d'œuvre qui posent problèmes aujourd'hui, que ce soit dans les arts visuels ou dans la musique et quitte à briser le canon.

MA: Quelle est la situation dans la littérature: connais-tu des livres qu'il y a lieu de re-contextualiser ou qu'il faudrait arrêter de diffuser? Mais pour commencer: pourrais-tu te présenter brièvement ?

MT: Je viens de terminer un master en Contemporary Arts Practice CAP. Je me suis spécialisé dans la littérature et la performance, mes domaines d'activités principaux. Pour ce qui est des œuvres qui ne sont plus trop « présentables » aujourd'hui, je pense par exemple à celles de H. P. Lovecraft – vous connaissez ?

GC et MA, d'une voix: oui, nous voyons de qui il s'agit.

MT: Il est presque un peu darwiniste, il me semble que de ce que j'ai lu, il y a des choses qui ne sont plus très montrables de nos jours. Il y a aussi Céline, très antisémite. En y réfléchissant, il y en a passablement de ces auteurs et autrices, mais ces deux sont les premiers qui me sont venus à l'esprit.

MA: Nous avons discuté auparavant des arts visuels et de la musique, et dans quelle mesure il est judicieux de continuer à montrer / jouer des œuvres dont le contenu est problématique. Et pour les livres, une contextualisation permettrait-elle de continuer de les lire ?

MT: J'ai pensé à la manière d'enseigner l'histoire de l'art, surtout de l'art ancien, quand on parle de la Renaissance, par exemple. Cet enseignement est très ancré dans un rayon géographique. J'ai dû apprendre seul ce qui se passait ailleurs qu'en Europe, et même en Europe occidentale, à cette époque. Je me disais que c'était une manière plutôt incomplète d'apprendre l'histoire de l'art, dans la mesure qu'il y a toujours eu des échanges avec les autres cultures. Ces autres cultures étaient toujours considérées comme des « sous-cultures ». En lisant par exemple le livre *Mon nom est Rouge* de l'écrivain turc Orhan Pamuk, j'ai réalisé que les artistes évoqués qui peignaient des miniatures persanes avaient beaucoup d'échanges avec les artistes dits occidentaux. Les artistes orientaux et occidentaux se tendaient réciproquement des miroirs. Selon moi, enseigner l'histoire de l'art en montrant les échanges entre artistes « orientaux » et « occidentaux », dans ce cas, donnerait une vision beaucoup plus complète. Par exemple, les artistes persans n'avaient pas le droit de faire d'autoportraits pour ne pas flatter leur ego; au contact des artistes occidentaux, ils ont trouvé des moyens de contourner cet obstacle. En voyant ces nouvelles manières de faire, les artistes occidentaux, pour ne pas se faire dépasser, se sont adaptés à leur tour. On constate une sorte de compétition. Il m'a semblé que c'était beaucoup plus dynamique d'apprendre l'histoire de l'art en mettant le doigt sur ces échanges pour comprendre qu'il y a toujours eu des autres points de vue et des échanges. C'est un moyen de montrer que ce qui est différent n'est pas une « sous-culture ». Et je parle ici seulement de l'« Orient », à savoir, ici, la région comprise entre la Turquie et l'Inde, sans parler de la Chine et du Japon. C'est l'exemple que je connais. J'ai donc réfléchi à la manière d'enseigner l'histoire de l'art sur cette base. Je pense aussi aux peintres coloniaux qui montrent l'ailleurs sous un angle très « exotisant ». De manière générale, je réalise qu'enseigner selon le schéma traditionnel, c'est prendre le risque de retomber toujours dans les mêmes clichés.



Géraldine Cloux

Murat Temel

Madeleine Amsler

GC: En musicologie, nous assistons au même phénomène. La musicologie (j'ai fait un bachelors dans ce domaine à Genève), c'est l'histoire de la musique occidentale. On a exactement le même schéma de transmission. Et j'ai toujours trouvé étrange que l'on ait regroupé toutes les autres musiques sous le terme d'«ethnomusicologie»: c'est une manière de traiter ces musiques comme «exotiques» et de les mettre dans une «sous-catégorie». Le développement musical a été très riche et complexe dans le monde entier au niveau des instruments, des techniques, des rythmes, et des harmonies. Il a fallu attendre la fin du XIX^e siècle pour que certains compositeurs et compositrices d'origine européenne s'y intéressent, mais encore une fois, comme tu le disais, Murat, avec un regard curieux, «exotique». Je pense aux expositions universelles, où on ramenait des personnes de loin pour les exposer, un peu comme dans une foire. On allait voir ce que ces personnes faisaient comme musique. Je pense aussi à Debussy, compositeur français de la fin du XIX^e/ du début du XX^e siècle, qui s'est intéressé à ces musiques et qui a complètement et fondamentalement renouvelé sa propre musique suite à ce contact. Beaucoup de compositeurs et de compositrices se sont servis des éléments exotiques «en surface», pour donner des couleurs, mais sans que l'élément exotique intègre à part entière leur propre tissu musical. C'était une sorte de folklorisme. Mais d'autres artistes, tels que Debussy, ont fondamentalement changé la structure de leur musique grâce à ces apports. De manière générale, ce phénomène est très tardif. En réalité, il y a sans doute toujours eu un dialogue entre les milieux et au lieu de supprimer des œuvres, pour revenir sur ce que nous discutons tout à l'heure, il serait plus judicieux de montrer que la réalité est beaucoup plus vaste et que les apports des un-e-s et des autres ont enrichi chaque culture musicale.

MT: C'est ce que je ressens aussi. J'ai commencé mes études en arts visuels en Valais et dans toutes les écoles d'art que j'ai fréquentées, on enseignait l'histoire de l'art occidental. Longtemps, ça ne m'a pas frappé. C'est en discutant avec des collègues turcs, par exemple, que j'ai réalisé qu'eux aussi apprenaient cette perspective occidentale. Si on évoquait la culture locale, c'était anecdotique, un petit «bonus», mais non pour lui réserver une place centrale. L'art local extra-européen, dans l'enseignement de l'histoire de l'art, n'est pas un art à part entière. C'est en comprenant ce phénomène que j'ai commencé à me dire que c'était décidément un horizon très restreint. Je me suis aussi demandé comment avoir accès à ces connaissances non eurocentristes. J'ai pensé aux étudiantes et aux étudiants internationaux, qui peuvent sans doute avoir accès à ces connaissances. Mais quelle légitimité leur donnera-t-on quand ils/iels utiliseront ces sources? Ensuite, il y a les personnes qui vivent à un endroit dont elles ne sont pas originaires et pour qui ce sera beaucoup plus difficile d'accéder aux références locales. Ce sera compliqué pour ces personnes de se sentir représenté-e-s. Cet écart va créer un certain désarroi par rapport aux références.

MA: L'accès est une notion clé selon moi. Dans mon cas, j'étudie la question de l'accès pour les femmes. J'essaie d'inclure dans les cours un maximum de voix. L'information existe mais il faut la chercher séparément. Beaucoup de travail a été fait depuis les années 1970. La première vague féministe en art a ouvert la voie à beaucoup d'acteurs et d'actrices culturels, mais l'approche n'était pas aussi intersectionnelle qu'aujourd'hui, et ce travail a été un peu oublié. Aujourd'hui, il y a une nouvelle vague et, de plus, on trouve des informations sur internet, alors qu'autrefois, on devait aller chercher l'information dans des magazines d'art de l'époque dans des bibliothèques, numéro par numéro, c'était assez compliqué. À présent, il y a davantage de monographies consacrées à des artistes femmes, ce qui est très important. Par rapport à ce que tu as dit au sujet du canon, Murat, il est vrai que le canon a été globalisé. C'est en train de changer. Le marché du Nord d'après-guerre avait couvert tout le discours qui est en cours de déconstruction actuellement. On déconstruit aussi l'art abstrait: on canonisait Kandinsky comme «inventeur» de l'art abstrait, et cela a été fortement discuté dans le processus de la redécouverte de l'œuvre de Hilma af Klint par exemple. Ce travail doit continuer à se faire.

GC: Pour ce qui est de la musique, nous avons parlé de l'opéra de même que des chanteuses et des chanteurs. J'avais lu un article où l'on évoquait la question de «qui chante quoi?», mais aussi de «qui met en scène?». Une étude montre qu'au Met de New York, sur 25 opéras, un seul avait été mis en scène par une femme. On peut se poser la question des interprètes, mais on doit aussi se poser celle du regard posé sur le livret, sur l'opéra. Il y a encore beaucoup de travail. On commence à avoir des cheffes d'orchestre, mais statistiquement, elles sont encore très minoritaires. Une chose qui a beaucoup changé dans le monde musical, c'est la présence des femmes dans les orchestres depuis que les auditions se font à l'aveugle: derrière un rideau et sans chaussures pour ne pas entendre le bruit des talons potentiels. Le taux de femmes a fortement augmenté depuis. Sinon, dans la vision à porter sur l'orchestre et dans l'interprétation du canon, on est encore loin du compte pour les cheffes et les metteuses en scène.

MA: Dans l'enseignement, j'essaie toujours de montrer des voix différentes, mais c'est très délicat, dans le sens où je ne veux pas m'approprier d'autres travaux qui proviennent d'autres lieux que de l'Europe, et des régions autres que celles où j'ai grandi. Et même en Europe, je connais beaucoup moins bien l'Italie que l'Allemagne ou la France. C'est une question assez délicate dans l'enseignement: peut-on tout présenter? Peut-on faire de la place pour d'autres voies, ou pas, et si oui, dans quelles circonstances? Je continue de me poser des questions, mais je n'ai pas de réponse.

GC: Non, ce n'est pas évident. En musique non plus, je ne me lancerais pas forcément dans certaines explications, comme toi, je ne connais pas suffisamment bien la matière de l'intérieur. Certaines connaissances sont liées à des vécus, que je n'ai pas. Je souhaiterais plutôt entendre des gens qui ont ce vécu.

MT: Cette question est très délicate; c'est compliqué de toujours inviter des personnes qui représentent quelque chose. Ce serait étrange de le faire. Si c'est la retransmission d'un enseignement reçu, pourquoi pas. D'un autre côté, on est toujours dans une position «dominante». De voir parler assied en quelque sorte ce côté dominant. Même pour moi, qui suis en quelque sorte concerné par mes origines, alors que je suis né et que j'ai grandi ici. Ça me met mal à l'aise d'en parler parce que je n'ai pas le vécu qui va avec, même si j'ai le «vécu d'ici», alors que je n'ai pas le «vécu de là-bas». Même chose pour le côté queer, quand on est concerné, on est dans une bulle. Je vis cette intersectionnalité mais ce n'est pas évident. Je pense juste aux invitations, ou à la libre référence. En tant qu'étudiant-e, l'enseignement nous fait prendre connaissance de certains faits et noms et on est libre d'accéder à l'information y relative. En même temps, il peut être frustrant de ne pas apprendre par transmission. Je ne sais pas ce qui vaut mieux.

MA: C'est effectivement délicat.

GC: Et tout à l'heure, tu nous as dit que tu avais constaté que l'enseignement de l'histoire de l'art était le même partout. En d'autres termes, ailleurs, ils ont fait le chemin d'enseigner les canons d'ici.

MT: Effectivement.

GC: Est-ce que cette manière de faire pourrait aller dans les deux sens?

MT: Oui, je le pense. En même temps, le positionnement serait très différent, parce que l'enseignement que l'on fait de l'histoire de l'art d'Europe occidentale est très glorifiant. Une position qui voudrait réhabiliter les femmes, les personnes qui ne sont pas d'Europe et des personnes queer, ces personnes qui n'ont pas été mises en valeur, correspond à une approche complètement différente.

GC: Il faut faire attention de partir d'un point de vue égalitaire. Il ne s'agit pas de valoriser quelque chose qui était considéré comme peu significatif, mais de considérer que différentes réalités sont au même niveau.

MT: Oui, il faut viser la suppression de cette idée de hiérarchies, qui je trouve est encore très présente. Même quand on présente des artistes femmes, on a parfois l'impression que c'est juste un bonus.

GC: Je fais le même constat. La femme, c'est l'exception et exceptionnellement, on va vous la montrer.

MT: Oui, lorsqu'elles sont présentées, c'est comme si ce n'était pas normal qu'elles soient là. Je trouve dommage. Je pense aussi que ce sont des processus qui doivent se faire au fond de nous-mêmes pour arriver à la conclusion que c'est normal.

TB+AR+EG

Freie Rede in geschützten Räumen – Handlungsfähigkeit der Hochschule im Umgang mit Diskriminierung

Ein Gespräch zwischen HKB-Direktor **Thomas Beck**, **Annie Rüfenacht**, Dozierende Sound Arts und **Eliane Gerber**, Forschende HKB

AR: Ich bin Lehrbeauftragte im Studiengang Sound Arts. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Diskriminierung ist für mich eine Herzensangelegenheit. Ich empfinde als Lehrperson eine gewisse persönliche Verantwortung gegenüber unseren Studierenden und lerne laufend selbst dazu. Dass ich sensibilisieren kann, dass ich sensibilisiert bin, dass ich empowere, ist für mich wichtig, nicht nur privat, sondern auch in meiner Lehre.

TB: Ich bin seit 2009 Direktor der Hochschule der Künste. In diesen 13 Jahren hat die HKB eine riesige Entwicklung durchgemacht. Ich würde sehr gern das Stichwort der Verantwortung gegenüber den Studierenden aufnehmen, denn ich wäre auf der falschen Position, wenn das nicht ein Hauptantrieb für meine Tätigkeit wäre. Die Hochschule als geschützten Raum zu verstehen: ja und nein. Ja, weil ich finde, wir brauchen eine gut verankerte Fehlerkultur, ich halte das für zentral. Ohne die Freiheit, scheitern zu dürfen, könnten wir unseren Auftrag nicht erfüllen. Studierende, die sich künstlerisch oder gestalterisch artikulieren, müssen in der Lage sein, Erfahrungen zu sammeln, ohne gleich der grossen Öffentlichkeit ausgesetzt zu sein. Sie müssen den Expert*innen gegenüber ihre Entwicklung präsentieren – im Dialog, im Mentorat und in welchem Format auch immer. Ich glaube, es ist essenziell, dass dies nicht in der breiten Öffentlichkeit passiert, sondern im geschützten Raum. Dennoch kann und möchte ich die Studierenden der HKB nicht beschützen vor all den Diskursen und Dialogen, und seien sie auch noch so angriffig, denen sie vielleicht im späteren Berufsleben ausgesetzt sein werden. Ich glaube, es gehört vielmehr zu unserer Ausbildung, den angehenden Künstler*innen den Umgang damit zu erleichtern und sie darauf vorzubereiten. Insofern muss der geschützte Raum auch viele Fenster zur Welt haben.

EG: Ich habe 2020 an der HKB den Master of Design abgeschlossen. Ich bin im Forschungsschwerpunkt Design und Rhetorik sowie in der Projektleitungsgruppe Antidiskriminierung tätig und beschäftige mich auch in meiner Freizeit und sonst im Beruf mit Fragen rund um Gewalt und Diskriminierung und damit, wie man Gewalt vermeiden oder dagegen auftreten kann. Unter dem Begriff Safe Space verstehe ich einen Ort, an dem Leute mit ähnlichen Erfahrungen untereinander sind, wodurch ein Gefühl von Sicherheit entsteht. Mir ist es wichtig, dass eine Hochschule wie die HKB ein vielfältiger Raum ist. Aus meiner Sicht kann die HKB kein Safe Space sein, weil wir Vielfalt wollen und ein Ort sein wollen, wo Leute in Vielfalt aufeinandertreffen. Zudem ist die Frage der Sicherheit – und wen wir vor was schützen – auch eine Frage in Bezug auf die Zugänglichkeit der Hochschule. Wie stellen wir sicher, dass viele verschiedene Menschen an der Hochschule sein können? Daher finde ich wichtig, dass die Hochschule im Umgang mit Diskriminierung handlungsfähig ist und für mehr Sicherheit sorgt, als sie in einer Gesellschaft vorhanden ist, die stark geprägt ist von Rassismus, Sexismus und ganz vielen anderen Formen von Diskriminierung.

TB: Wie siehst du das Verhältnis von Sicherheit und Diversität?

EG: Ich habe selber eine Traumafolgestörung. Damit ich an Kursen zu gewissen Themen teilnehmen kann, ist es für mich wichtig, dass ich vorab informiert bin und meine Zustimmung geben kann, wenn im Kurs zum Beispiel stark gewalttätige Bilder gezeigt werden. Denn wenn ich darüber nicht informiert bin und mit solchen Bildern unvorbereitet konfrontiert werde, löst das bei mir unter Umständen eine Panikattacke aus. Dieses Beispiel zeigt, dass die Hochschule meinen Zugang mindert, wenn ich nicht die Möglichkeit erhalte, mich zu schützen, sondern mir einfach alle möglichen Inhalte zugemutet werden. Diese Diskussion führen wir im Projektleitungsteam auch immer wieder. Sie ist im Zusammenhang mit Unterricht, Kanon und studentischen Projekten an einer Kunsthochschule von grosser Bedeutung. Gibt es Themen, Bilder und Ausdrücke, über die vorab informiert werden sollte, wenn sie vorkommen? Wer wird ausgeschlossen, wenn alles jederzeit sag- und zeigbar ist? Und wann sind Grenzüberschreitungen in künstlerischer Arbeit produktiv, relevant und wichtig? Und welche Rahmenbedingungen eignen sich dazu, dass angehende Kunstschaffende dazu eine differenzierte, eigene Haltung entwickeln können? Ich glaube, es braucht – zumindest situativ – Grenzen. Diese verändern sich auch mit dem gesellschaftlichen Diskurs.

TB: Ich finde das aus deiner Perspektive absolut nachvollziehbar. Ich glaube einfach, dass die Grenze zu Zensur und Selbstzensur eine sehr schmale ist. Diese Linie so virtuos zu bespielen, dass sie das künstlerische Potenzial nicht willkürlich einschränkt, ist eine grosse Herausforderung. Eine Kunstgeschichte ohne Gewaltdarstellung ist nicht vorstellbar. Habe ich dich richtig verstanden, dass du sagst, das muss auch möglich sein, aber bitte gebt mir vorher Bescheid, damit ich mich aus einem solchen Diskurs ausklinken kann?

EG: Genau. Oft beobachte ich eine Polarisierung: «Darf man das noch sagen?». Entweder jede*r darf jederzeit oder niemand niemals. Aber die Beschäftigung mit der Frage, ob man für unterschiedliche Leute unterschiedliche Räume schaffen sollte, fehlt. Oder auch die Frage, wie Leute ihre Zustimmung geben können oder wie sie darüber informiert werden können, damit sie selber entscheiden können, ob sie damit konfrontiert werden wollen oder nicht.

TB: Ich gebe zu, die Vorstellung, dass ein Filter darübergelegt wird, wer welche Kunst konsumiert, ist für mich im Moment eher abschreckend. Heute schon kannst du den Kinosaal jederzeit verlassen, auch wenn du nicht vorgewarnt wurdest. Du kannst sagen, dem setze ich mich nicht aus, ich gehe. Führen Triggerwarnungen nicht automatisch auch zu einer Selbstzensur von Künstler*innen? Ist es erstrebenswert, dass ein Teil des Publikums nur noch die eine Form von Kunstwerken und ein anderer Teil des Publikums eine andere Form von Kunstwerken zu sehen oder zu hören bekommt, wenn wir uns daran gewöhnen, dass jede künstlerische Äusserung im Vorfeld mit Filtern versehen ist? Unterbindet das nicht einen gemeinsamen Reflexionsprozess? Wäre es nicht viel interessanter, wenn verschiedenste Leute mit und ohne Traumatisierungen, mit verschiedensten Hintergründen – einfach ein maximal diverses Publikum – über Gewalterfahrungen ins Gespräch kämen? Verhindert man eine diskursive Wahrnehmung von Kunst nicht dadurch, dass man sie so separiert?

AR: Es wird immer Diskriminierung stattfinden, solange wir ein Publikum im Raum haben, das sich nicht mit dieser Thematik auseinandersetzt. Anders gesagt es wird immer eine latente Diskriminierungsgefahr bestehen, solange wir Studierende ausbilden, die diesen Diskurs im Prozess ihrer künstlerischen Arbeit nicht reflektieren. Dass wir als Lehrpersonen wissen, wie wir sie während ihres Studiums begleiten