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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 72: Collaborations Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer

Artikel: Die Retechnisierung der Kunst = The retechnization of art

Autor: Groys, Boris / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681010

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

DIE RETECHNISIERUNG DER KUNST

BORIS GROYS

Zunächst einmal eine Geschichte aus dem Leben. Ich habe einmal einen Direktor einer provinziellen deutschen Kunsthalle ganz beiläufig gefragt, ob er in seiner Kunsthalle Video- oder Netzkunst zeigt. Daraufhin hat er geantwortet, dass er leider keine immaterielle Kunst zeigen könne, weil die Geräte, die man dazu bräuchte, zu schwer und sowohl sie selbst als auch ihre Benutzung zu teuer seien – so müsse er seine Ausstellungsaktivitäten leider auf die traditionelle Kunst begrenzen, da die Leinwand im Sinne des Materialaufwands viel günstiger sei. Aber eigentlich weiss ja auch jeder Schriftsteller, dass es viel weniger kostet und körperlich weniger anstrengend ist, «materiell» mit dem Stift zu schreiben als «immateriell» mit dem Computer. Was kann also einen Schriftsteller dazu bewegen, zu behaupten, die Kunst sei heutzutage immateriell geworden – im Sinne einer Erlösung von der körperlichen Arbeit? Auf diese Behauptung stösst man aber immer wieder bei der Lektüre einschlägiger Publikationen.

Nun führte die künstlerische Avantgarde in der Tat einen erbitterten Kampf gegen das Kunsthandwerk – und somit, wenn man will, gegen die Materialität der Kunst. Den Höhepunkt dieses Kampfes stellt bekanntlich das Readymade-Verfahren dar, das von Duchamp initiiert wurde. Dieses Verfahren wird üblicherweise als eine rein immaterielle Operation interpretiert, die darin besteht, einem beliebigen Objekt Kunststatus zu verleihen. Ein Künstler, der mit Readymades operiert, arbeitet nicht am Material, er benötigt auch nicht viel Zeit um Readymades zu produzieren: Die Entscheidung ein Objekt zu Kunst zu erklären ist augenblicklich. Die Produktion wird hier durch Selektion ersetzt. Der Künstler hört auf, ein Arbeiter zu sein – er wird stattdessen zum Konsumenten. Es handelt sich hier um einen quasi paradiesischen Zustand, in dem Produktion und Konsum identisch werden. Man kann Suppen kochen, Süssigkeiten verteilen, Konversationen führen, Haare schneiden – alles wird zur Kunst. Der Sieg des Immateriellen scheint gesichert zu sein. Der Geist weht frei durch die Kunsträume – befreit vom Gefängnis des Körperlichen, des Materiellen. Der Schweissgeruch der harten Arbeit, der gerade bei der Annäherung an die Meisterwerke der klassischen Kunst deutlich zu spüren ist, verschwindet – und wird ersetzt durch das vornehme, angenehme, herrschaftliche Parfum der Immaterialität.

Ist es aber wirklich so? Nicht ganz, wie mir scheint. Damit das Readymade-Verfahren gelingen kann, muss es innerhalb des Kunstsystems praktiziert werden. Die blosse Erklärung eines beliebigen Gegenstandes zu Kunst reicht nicht aus – diese Erklärung muss zusätzlich dokumentiert werden, damit sie als solche für den Künstler selbst und für andere Geltung bekommen kann. Eine Erklärung muss einen Zeugen haben, um Gültigkeit zu erlangen. Man kann nur dann ernsthaft über die Immaterialität sprechen, wenn man die Existenz Gottes oder anderer Götter akzeptiert, die als immaterielle Zeugen einer einsamen, nicht materiell dokumentierten Entscheidung fungieren können. Doch heute können wir nicht einmal glauben, dass der Mensch selbst als Zeuge seiner eigenen Entscheidungen dienen kann, denn auch die immaterielle menschliche Subjektivität ist inzwischen unglaubwürdig geworden. Die Entscheidung über den Kunststatus eines Objekts braucht also einen realen, wenn man so will, materiellen Zeugen, um überhaupt getroffen werden zu können. Der heutige Kunstbetrieb funktioniert wie ein solcher Zeuge. Seine Funktion besteht darin, die Entscheidungen der Künstler zu dokumentieren – und andere über diese Entscheidungen zu informieren. Diese Funktion ist durchaus materiell – und extrem arbeitsintensiv. Es werden immer grössere Museen und Kunsthallen gebaut, es werden immer dickere Kataloge publiziert, es wird immer mehr organisiert, kommuniziert, auf Tonband aufgenommen, gefilmt und ausgestellt. Und es wird dementsprechend mehr und mehr gearbeitet – auch seitens des Künstlers. Inzwischen verwendet der Künstler mehr Arbeit und Energie, um seine immateriellen künstlerischen Entscheidungen zu dokumentieren, als frühere Künstler für ihre handwerklichen Erzeugnisse verwendet haben. Und noch einmal: Dieser Dokumentationsvorgang ist nichts Äusserliches in Bezug auf künstlerische Entscheidungen, sondern er bietet erst die Möglichkeit, solche Entscheidungen überhaupt zu treffen.

Die Duchampschen Readymades geben das Versprechen einer einzigen «realen Utopie», die sich mit dem Versprechen des Kommunismus messen kann und somit scheinbar eine wirksame Alternative zum Marxismus bietet: eine Erlösung von der Arbeit durch Entdeckung einer verborgenen Kunst- und somit auch Geldpräsenz im Armen, Niedrigen, Alltäglichen, Gescheiterten, Konkurrenzunfähigen. Aber die marxisti-

sche Kritik am Warenfetischismus bleibt auch für die Readymades relevant. Es bereitet nämlich keine grossen Schwierigkeiten zu erkennen, wie die Aneignung des durch Arbeit produzierten Mehrwerts im Falle der Readymade-Kunst funktioniert. Seit den Zeiten der Avantgarde wird die Kunstpraxis oft beschrieben als Transgression, Überschreitung und Tabuverletzung, so dass der Eindruck entstehen mag, dass es sich dabei um einen Weg aus den Kunstinstitutionen heraus ins Offene, ins Andere handelt. Doch die Überschreitung funktioniert hier im Dienste der Inklusion: Die heutige Kunst will nicht exklusiv, sondern inklusiv sein – und jede Überschreitung der Grenzen der Kunst erweitert das Netzwerk der Kunst, macht dieses Netzwerk noch inklusiver. Das Netzwerk der Kunst braucht allerdings eine materielle Infrastruktur, eine materielle Basis. Hier handelt es sich nicht mehr um «ideelle» Grenzen des Normativen, Wertvollen und Tradierten, deren Überschreitung als «Tabuverletzung» gelten dürfte, sondern um ganz reale, «materielle» Grenzen von Museen, Kunsthallen, Kunstvereinen und so weiter. Diese Grenzen sind nicht bloss von ästhetischen Normen oder Vorurteilen bestimmt, sondern vielmehr von der Bauindustrie errichtet. Jede Zunahme der Inklusion in der Kunst impliziert also eine Zunahme der anonymen, physischen Arbeit beim weiteren Aufbau von Kunsträumen. Die gleiche, durchaus materielle Arbeit wird notwendig, um Kataloge, Filme und sonstige Dokumentationen zu produzieren – weswegen es am Ende letzlich keine Rolle spielt, ob die Kunst innerhalb oder ausserhalb der etablierten Kunsträume stattfindet. Der Kunstwert, den der Künstler einem beliebigen Gegenstand, einem beliebigen Raum oder einem beliebigen Vorgang zuschreibt, wird zunächst einmal durch die anonyme nicht-künstlerische Arbeit von Bauarbeitern, Technikern, Putzpersonal und so weiter produziert – und erst danach vom Künstler angeeignet. Diese Tatsache wird meistens durch den Diskurs verdeckt, der die heutige avancierte Kunst als Kritik der Kunstinstitutionen interpretiert. Aber diese Kritik führt letztendlich zur Erweiterung dieser Institutionen – um eine immer grössere Inklusivität zu erreichen.

Nun kann man aber sagen, dass eine einzelne künstlerische Entscheidung als solche trotzdem als immateriell gelten darf – unabhängig von ihrer faktischen Dokumentation und Realisierung. Und man kann weiter sagen, dass die Kunst dann immateriell ist, wenn sich das Kunstwerk als eine Reihe von explizit formulierten künstlerischen Entscheidungen und Anweisungen präsentiert, die dazu dienen, Installationen und Objekte aufzubauen, Performances aufzuführen oder Ereignisse zu organisieren. Das Immaterielle bedeutet in diesem Fall weniger das Nicht-Materielle als vielmehr das Transparente, Rationale, Nachvollziehbare. Die Magie der künstlerischen Kreation, die einmalig wirkt und vom Körper des Künstlers untrennbar ist, wird hier durch ein explizites, wiederholbares Programm zur Herstellung von Kunst ersetzt. Eben diese Unabhängigkeit der Kunst vom Körper des Künstlers wird gern als Immaterialität bezeichnet: Die Befreiung vom individuellen, kreativen Körper zugunsten eines transparenten, intersubjektiven, immateriellen Programms. Vor allem bietet das Zeitalter des Digitalen anscheinend die Möglichkeit, so etwas wie eine digitale Seele zu schaffen, die von ihren Verkörperungen – von ihren materiellen Inkarnationen in der jeweiligen Hardware – weitgehend unabhängig bleibt. Diese digitale Seele begibt sich somit auf eine Seelenwanderung vom Körper eines Menschen (eines Künstlers) zum Computerkörper – und von einem Computerkörper zum anderen. Dabei handelt es sich anscheinend um eine solche Seelenwanderung, welche die Identität der Seele im Grossen und Ganzen intakt lässt. Diese neoplatonische Vision von digitalen Seelen auf der Suche nach ihren materiellen Hardware-Inkarnationen beherrscht weitgehend die Imagination unserer Gegenwart, denn der digitale Code 0/1 präsentiert sich auf den ersten Blick als Vollendung des Duchampschen Traums von der Identität zwischen Kreation und Selektion, Produktion und Konsum.

Allerdings kann eine solche Seelenwanderung schon deswegen nicht gelingen, weil der technische Fortschritt ständig neue Körper schafft, die zu den alten Seelen nicht mehr richtig passen. Gerade das digitale Zeitalter demonstriert de facto die extreme Abhängigkeit der Software von der Hardware – der Seele vom Körper. Programme lassen sich nicht ohne Weiteres vom Menschen auf den Computer und von einer Computergeneration zur anderen übertragen – dazu braucht es viel Übertragungsarbeit. So beginnt der Künstler, genauso fleissig am Computer zu arbeiten, wie er früher etwa fleissig gemalt hat. Aus heutiger Perspektive präsentiert sich die von der historischen Avantgarde vollzogene Enttechnisierung der Kunst zunehmend als Vorbereitung einer neuen Phase ihrer radikalen Retechnisierung. Die alten Techniken der Zeichnung, der Malerei und der Bildhauerei wurden von der Avantgarde abgeschafft – oder vielmehr in ihrer Bedeutung relativiert. Doch nach einer Phase der Befreiung von der Technik hat nun eine Phase der Retechnisierung der Kunst eingesetzt – und zwar unter Verwendung der neuen digitalen Techniken der Bildproduktion und -distribution. Der Künstler ist erneut zu einem Techniker, zu einem Spezialisten, zu einem Produzenten geworden. Programmierung und Digitalisierung bedeuten Arbeit ohne Ende. Die heutigen «virtuellen» Bilder verbreiten einen noch stärkeren Schweissgeruch als

die traditionellen Meisterwerke. Die kurzen avantgardistischen Ferien der fröhlichen Immaterialität sind längst vorbei. Der Kunst steht ein neuer, langer Arbeitsalltag bevor.

BORIS GROYS
ist Professor für Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

THE RETECHNIZATION OF ART

BORIS GROYS

To begin with, a story from life. I once casually asked the director of a provincial German Kunsthalle if he presented video or net art at his institution. He told me that he couldn't show any immaterial art because the equipment it required was too heavy, and both purchasing and using it were too expensive—so, unfortunately, he had to restrict his exhibition activities to traditional paintings on canvas which is much less costly. And, indeed, as every writer knows, it's much less expensive and much less strenuous to write "materially" with a pen than "immaterially" with a computer. So what makes a writer claim that art has become immaterial today—in the sense of no longer being physical work? It is a claim that keeps cropping up in art publications.

The artistic avant-garde did indeed fight an embittered battle against arts & crafts—and therefore, if you will, against the materiality of art. The battle famously culminated in the readymade, a procedure initiated by Duchamp. The procedure is conventionally interpreted as a purely immaterial operation that consists of bestowing artistic status on any object of choice. The artist who operates with readymades does not work on materials; nor does it take much time to produce a readymade. The decision to call an object a work of art is instantaneous. Production is replaced by selection. The artist stops being a laborer—and is, instead, a consumer. This is almost a paradisiacal condition, in which production and consumption become identical. You can cook soup, hand out candies, conduct conversations, cut somebody's hair—it is all art. The victory of immateriality has apparently been secured. Spirits waft freely through the spaces of art, liberated from the prison of physicality or materiality. The sweaty smell of hard work, so unmistakable on studying the masterpieces of classical art, has disappeared—giving way to the refined, agreeable, stately scent of immateriality.

But is that really true? Not quite. For the readymade procedure to succeed, it has to be practiced within the art system. Merely declaring an object to be a work of art will not do—the declaration must be documented so that it can acquire value both for the artist himself and for others. A declaration requires a witness to establish its validity. The condition of immateriality is given only if we accept the existence of God or other gods, who can function as immaterial witnesses of a lonely, non-materially documented decision. But today we are not even sure anymore whether people can serve as plausible witnesses to their own decisions because immaterial human subjectivity has become implausible as well. It is therefore impossible to make a decision on the status of an object as a work of art without a real "material" witness. The art trade today functions as just such a witness. Its function consists of documenting the decisions artists make, and informing others about these decisions; it is a function that is definitely material—and extremely labor-intensive. The art world is building larger and larger museums and kunsthalles; catalogues are getting thicker and thicker; more and more is being organized, communicated, taped, filmed, and exhibited. That means more and more work is being done—by artists as well. They are investing more work and energy in documenting their immaterial artistic decisions than their colleagues of old once did in their handcrafted output. To repeat: the process of documentation is not an external record of artistic decisions, it is intrinsic to the decision-making process itself: no decision without documentation.

Duchamp's readymades offer the promise of one single "real utopia," which can measure up to the promise of communism and would seem to provide an effective alternative to Marx-

ism: deliverance from drudgery through the discovery of a hidden artistic and therefore monetary presence in things that are poor, lowly, mundane, in the failure to be competitive, and in failure itself. But the Marxist critique of commodity fetishism applies to readymades as well. It does not require a great effort to understand how the appropriation of added value produced by work functions in readymade art. Since the days of the avant-garde, artistic practice has often been described as transgression, infringement, and the breaking of taboos, which creates the impression that it has walked out of art institutions, out into the open and to otherness. But stepping across borders has proven to be inclusive: art today does not want to be exclusive; it wants to be inclusive—every border that is crossed expands the network of art; it makes the network even more inclusive. It is a network that requires a material infrastructure, a material basis. We are not talking about "ideal" boundaries of norms, values, and conventions, whose transgression might be considered as a "breaking of taboos," but rather about the real, material boundaries of museums, kunsthalles, and other art establishments. Their boundaries are not merely defined by aesthetic norms or preconceived ideas but even more so by the construction industry. Every increase in the inclusiveness of art also implies an increase in the anonymous, physical work required to construct more art spaces. The same obviously material work also goes into producing catalogues, films, and other forms of documentation—for which reason it ultimately makes no difference whether art takes place inside or outside of established venues. The art value, which the artist assigns to any given object, any given space, or any given process, is essentially the product of anonymous, non-artistic work performed by construction workers, technicians, cleaning staff, etc.—and only then appropriated by the artist. This fact is generally eclipsed by discourse that interprets today's advanced art as critiquing art institutions, but actually such criticism expands those institutions—in order to achieve ever-expanding inclusiveness.

Nonetheless, one can still consider a single artistic decision as immaterial, regardless of its factual documentation and realization. And one can also say that art is immaterial when the work of art is presented as a series of explicitly formulated artistic decisions and instructions required to construct installations and objects, to produce performances, or to organize events. In this case, immateriality does not mean the nonmaterial but rather something transparent, rational, and comprehensible. The magic of artistic creation, whose effect is unique and which is inseparable from the body of the artist, is replaced by an explicit, repeatable program for the manufacture of art. It is precisely the independence of art from the body of the artist that is often designated as immateriality: the liberation from the individual, creative body in favor of a transparent, intersubjective, immaterial program. The age of digital technology apparently offers the opportunity to create something like a digital soul that remains largely independent of its embodiments—its material incarnations in the relevant hardware. The digital soul embarks on a spiritual journey from the body of a human being (an artist) to the body of the computer—and from one computer body to another. And the journey apparently leaves the identity of the soul largely intact. This Neoplatonic vision of digital souls seeking their material hardware incarnations has captured the contemporary imagination, for the digital code 0/1 would seem at first sight to be the consummation of the Duchampian dream of the identity of creation and selection, production and consumption.

A closer look reveals, however, that the journey cannot succeed because technological progress is constantly creating new bodies that no longer match the old souls. The digital age has demonstrated de facto the extreme dependence of software on hardware—of the soul on the body. Programs cannot always be transferred, as a matter of course, from people to the computer and from one computer generation to another—a great deal of hard work and readjustment is required. So artists have begun working as diligently at their computers as they used to work at, say, painting. In hindsight, the historical avant-garde's de-technization of art actually set the stage for a new phase of radical retechnization. The avant-garde abolished or rather relativized the meaning of the old techniques of drawing, painting, and sculpture. Emancipation from technique has now been succeeded by retechnization that exploits the new digital techniques of pictorial production and distribution. The artist has once again become a technician, a specialist, a producer. Programming and digitalization means work without end. Today's "virtual" images exude an even stronger smell of sweat than the traditional masterworks. The brief avant-garde vacation to cheerful immateriality has been over for ages. Today art confronts a new, much longer daily grind.

Translation: Catherine Schelbert

BORIS GROYS
is a professor of philosophy and media theory at the Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.