

**20 JAHRE**

**TEXTE ZUR KUNST**

Juni 2011 20. Jahrgang Heft 82

€ 15,- [D] SFr 25,-

G 10572

# **ARTISTIC RESEARCH**

| INHALT / CONTENT   | BILDSTRECKE /<br>PICTURE SPREAD                       | 182 | Ulrike Müller   |
|--|---|-----|---|
| 38 TOM HOLERT<br>KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG: ANATOMIE EINER KONJUNKTUR / ARTISTIC RE-<br>SEARCH: ANATOMY OF AN ASCENT   | ROTATION  | 188 | MARTIN CONRADS<br>KLINGELT'S? / Über „Welt in der Hand: Zur globalen Alltagskultur des Mobiltelefons“   |
| 64 WANDERLINIEN / LINES OF WANDERING<br>Statement von / Statement by Angela Melitopoulos   | LIEBE ARBEIT KINO                                     | 192 | SVEN LÜTTICKEN<br>BOXES, LINES, RHYTHMS / On "The Forgotten Space" by Allan Sekula and Noëi Burch   |
| 70 KATHRIN BUSCH<br>WISSENSBILDUNG IN DEN KÜNSTEN – EINE PHILOSOPHISCHE TRÄUMEREI /<br>GENERATING KNOWLEDGE IN THE ARTS – A PHILOSOPHICAL DAYDREAM   | KLANG KÖRPER  | 197 | HOLGER SCHULZE<br>UTOPIE IN KLANG / Über die Pophörspiele und Audioeditionen „Der Process“, „Im<br>erwachten Garten“ und „BeatTheater“  |
| 80 PROJECT FOR A MASQUERADE (HIROSHIMA) – VON DER HARTEN ARBEIT ZUM<br>GLÜCKLICHEN ZUFALL / PROJECT FOR A MASQUERADE (HIROSHIMA) – FROM HARD<br>GRAFT TO HAPPY ACCIDENT<br>Statement von / Statement by Simon Starling   | SHORT WAVES   | 202 | SHORT WAVES<br>Daniela Stöppel über Phyllida Barlow im Kunstverein Nürnberg / Marie Muracciole on Guy de<br>Cointet at Quartier, Centre d'art contemporain de Quimper / Ilka Becker über „Afropolis. Stadt,<br>Medien, Kunst“ im Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln / Miriam Kathrein über „Projects and<br>Assignments“ bei Saprophyt, Wien / Astrid Mania über „Trembling Bodies/Körper in Aufruhr“<br>in der daadgalerie, Berlin / Adam Kleinman on Christian Philipp Müller at Murray Guy, New<br>York / Simon Baier über Sam Lewitt in der Galerie Daniel Buchholz, Berlin |
| 86 SIEBEN FRAGEN ÜBER KUNST ALS FORSCHUNG /<br>SEVEN QUESTIONS ON ARTS AS RESEARCH<br>Ein E-Mail-Interview mit / An e-mail interview with James Elkins   | BESPRECHUNGEN /<br>REVIEWS                            | 228 | GESTERN WIE HEUTE WIE MORGEN<br>Astrid Wege über Kriwet in der Kunsthalle Düsseldorf  |
| 92 THE HARD WAY TO ENLIGHTENMENT<br>Statement von / Statement by Stephan Dillelmuth  | THE JOKE OF PAINTING                                  | 232 | Alexander Alberto on David Hammons at / JAM ARTS, New York  |
| 98 ELKE BIPPUS<br>EINE ÄSTHETISIERUNG VON KÜNSTLERISCHER FORSCHUNG /<br>AN AESTHETICIZATION OF ARTISTIC RESEARCH   | KUNST FÜRS LEBEN                                      | 237 | Rike Frank über Dorit Margreiter im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid   |
| 108 EIN BÜROSTUHL UNTEN AUF DER STRASSE, EINE FUSSGÄNGERIN SCHREIT IHREN<br>HUND AN ODER: DIE KONSTRUKTION ZWISCHEN DEN BILDERN ERFORSCHEN /<br>AN OFFICE CHAIR DOWN ON THE STREET, A FEMALE PASSERBY YELLS AT HER DOG,<br>OR: RESEARCHING THE CONSTRUCTION BETWEEN IMAGES<br>Statement von / Statement by Maya Schweizer  | WHERE SENSIBILITY TRUMPS SENSE                        | 242 | Paul Lorenz on Kai Althoff at Gladstone Gallery, New York   |
| 114 ISABELLE GRAW<br>DAS WISSEN DER MALEREI. Anmerkungen zu denkenden Bildern und Personen im<br>Produkt / THE KNOWLEDGE OF PAINTING. Notes on thinking images, and the person in<br>the product   | ATTENTÄTER UND KLASSIKER                              | 246 | Manuela Ammer über Franz Erhard Walther bei KOW Berlin  |
| 126 KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG / ARTISTIC RESEARCH<br>Statement von / Statement by Thomas Locher  | WIEDERERKENNUNG, UNGESICHERT                          | 251 | Susanne Diekmann über Keren Cytter im Kunstverein München   |
| 130 O.T., 2011<br>Statement von / Statement by Amelie von Wulffen  | PORTRAIT OF THE ARTIST AS SUPERHERO                   | 256 | Jonathan Griffin on Mike Kelley at Gagosian Gallery, Los Angeles  |
| 132 GRUNDLAGENFORSCHUNG. Umfrage zur künstlerischen Forschung /<br>BASIC RESEARCH. Survey on artistic research<br>„Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts“, Akademie der bildenden Künste<br>Wien / „European Artistic Research Network“ (EARN) / „Model House – Mapping Transcultural<br>Modernisms“, Akademie der bildenden Künste Wien / „PhD Program“, Centre for Cultural<br>Studies, Goldsmiths University of London / „PhD in Practice“, Akademie der bildenden Künste<br>Wien / „PhD Program“, Malmö Art Academy / „Practice-Based PhD in Art and Writing“,<br>Goldsmiths University of London / „Projektbüro Friedrich von Borries“ | MITTEILUNGEN AN DIE PRESSE UND FÜR DIE ÖFFENTLICHKEIT | 260 | Manfred Hermes über Merlin Carpenter bei MD72, Berlin   |
|  | EDITIONEN   | 264 | Keren Cytter  |
|  | SONDEREDITION   | 266 | Sarah Morris  |
|  |   | 268 | Rosemarie Trockel   |
|  |   | 270 | AUTOR/INNEN / BACK ISSUES   |
|  |   | 276 | IMPRESSUM / CREDITS   |

SEVEN QUESTIONS ON ARTS AS RESEARCH  
An e-mail interview with James Elkins



James Elkins

With his books, art historian James Elkins, who teaches in Chicago, intervenes in debates on basic principles. While he was previously dedicated to the relationship between art and visual culture and aesthetics, his omnibus volume from 2009 took up the debate on a PhD for artists.

In the book "Artists with PhDs", he recalls the introduction of the Masters of Fine Arts degree in the USA in the 1960s, which was outrageous at the time and today nobody could care less about. We asked Elkins, who has become calmer regarding to the current debates, in an e-mail interview about his opinion on the second loop of academizing the artist.

1. In your essay "On Beyond Research and New Knowledge" which was published in 2009, you reflected critically on the problems that arise when scientific terms such as "research" and "knowledge" commonly associated with falsifiability and hypotheses are transferred into the field of the arts. This process is deeply linked to the institutionalization of "art as research" in PhD programs; but the idea that art can produce knowledge has a long tradition among artists and theorists. Why is it still important to challenge the terms "research" and "knowledge"?

Der in Chicago lehrende Kunsthistoriker James Elkins schaltet sich mit seinen Büchern gern in Grundsatzdebatten ein. Hat er sich zuvor u.a. dem Verhältnis von Kunst zur visuellen Kultur sowie zur Ästhetik gewidmet, griff er mit einem Sammelband von 2009 die Debatte um ein PhD für Künstler/innen auf.

In dem Buch „Artists with PhDs“ erinnert er an die Einführung des Masters of Fine Arts in den USA in den 1960er Jahren, was damals die Geister empörte und heute kaum jemand noch schert. Was der angesichts solcher Geschichten in Bezug auf die aktuellen Debatten gelassener gewordene Elkins von der zweiten Akademisierungsschleife hält, haben wir ihn per E-Mail gefragt.

1. In Ihrem Aufsatz „On Beyond Research and New Knowledge“, der 2009 erschienen ist, haben Sie kritisch auf die Probleme reflektiert, die entstehen, wenn wissenschaftliche Begriffe wie „Forschung“ und „Wissen“, die im Allgemeinen mit Falsifizierbarkeit und Hypothesen verbunden sind, in das Feld der Künste übertragen werden. Dieser Prozess hängt eng mit der Institutionalisierung von „Kunst als Forschung“ in Doktorandenprogrammen zusammen; aber die Idee, dass Kunst Wissen produzieren kann, hat bei Künstlern und Theoretikern eine lange Tradition. Warum ist es immer noch wichtig, die Begriffe „Forschung“ und „Wissen“ infrage zu stellen?

Um es kurz zu sagen: Beide Begriffe sind zuerst in Großbritannien aufgekommen, weil die Sprachregelungen der Verwaltungen dort verlangten, dass neue Doktorandenprogramme (in allen akademischen Bereichen, seien es die Künste, die Sozialwissenschaften oder die Naturwissenschaften) belegen, dass sie Studenten auf der Grundlage einer „wiederholbaren Forschungsmethodik“ unterrichten, durch die Dissertationen

entstehen, die „Beiträge zum Wissen“ leisten. Die Doktorandenprogramme in studio art, die seit den 1970ern in Großbritannien entstanden sind, waren gezwungen, sich dieser Begrifflichkeit zu bedienen. In anderen Ländern mit anderen Systemen gibt es dieses Erfordernis nicht, und man sollte diese Sprachregelung nicht übernehmen, als wäre sie optimal.

2. Was motiviert Ihrer Meinung nach den Ansatz, Kunst als Forschung zu betrachten? Wird dadurch Kunst nicht letztlich der Wissenschaft untergeordnet?

In Großbritannien war das Motiv verwaltungstechnisch: Kunst musste als Forschung wahrgenommen werden, damit der Fachbereich Kunst die Erlaubnis bekommen würde, Doktoranden zu unterrichten. In der jüngeren Literatur wie etwa dem umfangreichen Buch „Routledge Companion to Research in the Arts“<sup>1</sup> unternimmt die heutige Generation von Professoren/Professorinnen und Lehrenden den Versuch, das Verhältnis zur Wissenschaft zu begreifen. Die Beiträge zu diesem Buch meinen nicht, dass der Begriff der Forschung die Kunst der Wissenschaft unterordnet, und versuchen, stattdessen komplexere analogische Beziehungen herauszuarbeiten. So argumentieren mehrere Autoren, dass es innerhalb der Wissenschaften Meinungsverschiedenheiten über den Begriff der Forschung gebe (was richtig ist) und dass deshalb eine vergleichende Untersuchung von Formen der Uneinigkeit in den Künsten und Wissenschaften gefordert sei. Ich persönlich glaube nicht, dass diese Herangehensweise Universitätsrektoren/Universitätsrektoreninnen, Dekane usw., die oft selbst Naturwissenschaftler/innen sind, überzeu-

Briefly: both terms arose in the UK, because their administrative language required new doctoral programs (in any field of study, whether it is arts, social sciences, or sciences) to provide evidence that they taught students using a "repeatable research methodology" that would result in PhD theses that would be "contributions to knowledge". The studio-art PhD degrees that arose in the UK beginning in the 1970s were compelled to use that terminology. In other countries, with other systems, that requirement is not pertinent, so the language should not be adopted as if it were optimal.

2. What do you think is the motivation behind the approach to regard art as research? Will this discussion not in fact subordinate art to science?

The motivation, in the UK, was administrative. Art needed to be seen as research so that the Art Department would be granted permission to teach the PhD. In the recent literature, for example the large book "Routledge Companion to Research in the Arts",<sup>1</sup> the current generation of professors and educators attempts to understand the relation to science. The authors who contribute to that book do not say that the concept of research subordinates art to science; they attempt to work out more complex, analogical relations. Several authors, for example, argue that there are disharmonies within science on the concept of research (which is true), and that what is therefore needed is a comparison of kinds of disharmony in arts and sciences. Personally, I think that approach will not be convincing to university rectors, deans, etc., many of whom are scientists: the relation is in fact one of subordination.

3. Why and in which way can art be understood as research? How can knowledge be embodied or represented by a work of art?

To the first question: art is often regarded by artists as research. My objection is that if a PhD program is established using "research" as one of its concepts, that implies all art is research, or is well conceived as research, and that seems improbable. To the second question: it is one of the largest unsolved issues in twentieth- and twenty-first-century art theory. Among the many possibilities: (a) art embodies knowledge, but it is necessary to produce accompanying texts in order for that knowledge to be articulated; (b) art embodies knowledge that cannot be translated into words, and must be considered alongside linguistic, propositional, logical knowledge.

4. We have the impression that the reason to install PhD programs for artists is to utilize art. Do you think the arts can come up with an understanding of research that will be plausible outside of their own discourse?

I do not see evidence of that, but I am only one author! If you were to interview some contributors to the "Routledge Companion", you would find people who think it is possible for PhD programs in the arts to share research methodologies with the sciences.

5. How could a language for the arts then be developed that is "at once full, capacious, accurate and not borrowed from other disciplines" as you put it in your essay about studio-art PhDs? Can art reflect on itself only with the help of theory?





gen wird: Tatsächlich ist das Verhältnis eines der Unterordnung.

3. Warum und in welcher Weise kann man Ihrer Meinung nach Kunst als Forschung verstehen? Wie kann ein Kunstwerk Wissen verkörpern oder darstellen?

Zur ersten Frage: Viele Künstler/innen betrachten Kunst als Forschung. Mein Einwand ist, dass die Einrichtung eines Doktorandenprogramms,

in dem „Forschung“ ein zentraler Begriff ist, impliziert, dass alle Kunst Forschung ist oder sich sinnvoll als Forschung denken lässt, und das scheint mir unwahrscheinlich.

Zur zweiten Frage: Das ist eines der größten ungelösten Probleme in der Kunsttheorie des 20. und 21. Jahrhunderts. Um einige der zahlreichen Möglichkeiten zu nennen: (a) Kunst verkörpert Wissen, aber es müssen begleitende Texte produziert werden, um dieses Wissen zu artikulieren;

To the first question: strictly speaking, it isn't possible to have a discourse that isn't borrowed, in some measure, but more loosely speaking, there are already "languages" in the arts that are quite different from "languages" in other fields. Beginning with Wilhelm Dilthey, and the distinction between *Verstehen* and *Erkenntnis*, there are many possibilities. (Why not use the word "understanding" instead of "knowledge"?)

6. To us it seems that the discourse artists in research programs refer to is quite narrow. If we talk about research in the arts, in your opinion, to which vocabulary or discourse do we refer and to whom do we ultimately talk?

I'd have to answer this on a case-by-case basis. But in the UK system, students often have to submit research proposals for each stage of their work, setting out their goals, their methodology, and the criteria by which they will succeed or fail. In that way they mimic what is taken to be a standard model in science: hypothesis, method, falsification.

7. Why do you think is visuality as well as the process of the making of art are massively under-represented in the debates about artistic research?

Maybe that question is too large for this format! (I'd say the same about question 3.b.) But the emergence, since the 1960s, of academic models of art instruction, art criticism, art theory and art history certainly has to do with the disregard for what are called "visual properties" ...

Note

- 1 Michael Biggs/Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion To Research in the Arts*, London/New York: Routledge, 2011.

(b) Kunst verkörpert ein Wissen, das sich nicht in Worte übersetzen lässt und daher als eigene Form neben sprachlich vermitteltem, aussagbarem, logischem Wissen betrachtet werden muss.

4. Unser Eindruck ist, dass Doktorandenprogramme für Künstler/innen eingerichtet werden, um Kunst nutzbar zu machen. Meinen Sie, dass Kunst zu einem Verständnis von Forschung gelangen kann, das außerhalb ihres eigenen Diskurses plausibel sein wird?

Ich sehe dafür keine Anzeichen, aber ich bin nur ein Autor! Wenn Sie einige der Beiträger zum „Routledge Companion“ interviewen würden, würden Sie auf Leute treffen, die glauben, dass Doktorandenprogramme in den Künsten Forschungsmethodiken mit den Wissenschaften gemeinsam haben können.

5. Wie ließe sich dann eine Sprache für die Künste entwickeln, die „zugleich voll, geräumig und genau und dabei nicht von anderen Disziplinen geliehen“ wäre, wie Sie es in Ihrem Aufsatz über studio art-Doktorandenprogramme beschreiben? Kann sich Kunst nur mithilfe von Theorie reflektieren?

Zur ersten Frage: Es ist strenggenommen unmöglich, einen Diskurs zu führen, der nicht in gewissem Maß geliehen ist, aber in einem weiteren Sinne gibt es bereits „Sprachen“ in den Künsten, die sich deutlich von den „Sprachen“ in anderen Feldern unterscheiden. Seit Wilhelm Dilthey und der Unterscheidung zwischen Verstehen und Erkenntnis gibt es da viele Möglichkeiten. (Warum sprechen wir nicht von „Verstehen“ statt „Wissen“?)

6. Für unsere Begriffe ist der Diskurs, auf den sich Künstler/innen in Forschungsprogrammen beziehen, sehr eng begrenzt. Wenn wir über Forschung in der Kunst sprechen, auf welches Vokabular, welchen Diskurs beziehen wir uns Ihrer Meinung nach, und an wen richtet sich unsere Rede letztlich?

Das kann ich nur von Fall zu Fall beantworten. Aber im britischen System müssen die Studenten oft für jede Stufe ihrer Arbeit Forschungsvorhaben formulieren und einreichen, in denen sie ihre Ziele und Methodik darlegen und die Kriterien benennen, nach denen der Erfolg oder das Fehlschlagen ihres Projekts beurteilt werden wird. So ahmen sie nach, was in den Wissenschaften als Standardmodell gilt: Hypothese, Verifizierung, Falsifizierung.

7. Was meinen Sie: Warum sind Visualität und der Prozess des Machens von Kunst in den Diskussionen über künstlerische Forschung massiv unterreflektiert?

Das ist eine Frage, die für dieses Format vielleicht zu weit führt. (Dasselbe würde ich von Frage 3b sagen.) Aber das Aufkommen von akademischen Modellen des Kunstunterrichts, der Kunstkritik, der Kunsttheorie und der Kunstgeschichte seit den 1960ern hat sicher etwas mit der Gleichgültigkeit dem gegenüber zu tun, was man „visuelle Eigenschaften“ nennt ...

(Übersetzung: Gerrit Jackson)

Anmerkung

1 Michael Biggs/Henrik Karlsson (Hg.), *The Routledge Companion To Research in the Arts*, London / New York 2011.



ISABELLE GRAW

## THE KNOWLEDGE OF PAINTING

Notes on thinking images, and the person in the product

Nicolas Poussin, „Et in Arcadia  
Ego“, ca. 1640



The much-debated model of artistic research assigns painting to the role of a marginal phenomenon, or so it would seem; it is always non-painterly procedures that critics name when they wish to refer to the historical predecessors of artistic knowledge-production.

It cannot be for a lack of research – painterly practices, after all, are virtually unimaginable without an aspect of research. The problem could lie more in the subject form of a praxis, which directly places the focus on the artist's person. Artistic research also has this problem, yet tends to ascribe artistic works with the epistemological abilities of a subject. Why do we insist on treating artworks as quasi-subjects?

### 1. THE CLOSE BOND

The efforts to intellectualize painting are as old as the reflection on it. The very first systematic treatise on painting produced in the modern era, Leon Battista Alberti's *Della Pittura* (1435),

already aimed to raise the reputation of painters in order to advance their emancipation from the larger class of craftsmen. Indicatively enough, Alberti based his preference for the painter over the sculptor on his view that the former worked "with more difficult things",<sup>1</sup> making painting an intrinsically intellectually demanding activity. Painting, he argued, merited a higher rank because of its flatness, which required the painter to possess a wealth of knowledge, first and foremost among them a firm grasp of geometry.<sup>2</sup> An allegedly essential quality of painting, it would seem, gives rise to requirements the painter must meet. The particular "nature" of painting, in other words, is said to be what calls for a certain type of artist: the ideal of the painter-scientist Alberti champions. This pattern, in which considerations on painting are closely tied in with reflections on the person of the painter, returns with neat regularity in the early modern theories

# DAS WISSEN DER MALEREI

## Anmerkungen zu denkenden Bildern und der Person im Produkt

Im viel diskutierten Modell der Artistic Research kommt der Malerei die Rolle einer Randerscheinung zu. Jedenfalls sind es stets nicht malerische Verfahren, die genannt werden, wenn es darum geht, auf die historischen Vorläufer der künstlerischen Wissensproduktion zu verweisen.

Am Mangel an Recherche kann dies nicht liegen – malerische Praktiken sind schließlich ohne einen Moment der Recherche kaum vorstellbar. Das Problem könnte vielmehr die Subjektförmigkeit einer Praxis sein, die die Person des Künstlers oder der Künstlerin unmittelbar ins Spiel bringt. Auch die Artistic Research hat dieses Problem, neigt sie doch dazu, künstlerischen Arbeiten die erkenntnistheoretischen Fähigkeiten eines Subjekts zuzuschreiben. Warum bestehen wir darauf, Kunstwerke wie Quasi-Subjekte zu behandeln?

### 1. DAS ENGE BAND

Das Bemühen, die Malerei zu intellektualisieren, ist so alt wie das Nachdenken über sie. Bereits die erste systematische Abhandlung der Neuzeit über Malerei – Leon Battista Albertis „Della Pittura“ (1435) – zielte darauf, den Malern ein höheres Ansehen zu verschaffen, um ihre Emanzipation vom Handwerk voranzutreiben. Seine Bevorzugung des Malers vor dem Bildhauer begründete Alberti bezeichnenderweise damit, dass Ersterer sich um „schwierigere Dinge“ bemühe<sup>1</sup>, die Malerei somit eine per se intellektuell anspruchsvolle Tätigkeit sei. Den hohen Stellenwert der Malerei suchte er mit ihrer Flächigkeit zu begründen: Diese verlange dem Maler eine Fülle von Kenntnissen ab, allen voran die Beherrschung der Geometrie.<sup>2</sup> Aus einer für die Malerei behaupteten essenziellen Eigenschaft leiten sich hier offenkundig Forderungen an den Maler ab. Die spezielle „Beschaffenheit“ der Malerei soll es folglich sein,

die ein bestimmtes Künstlerbild – das von Alberti propagierte Ideal des Maler-Wissenschaftlers – erforderlich macht. Auf dieses Muster, das Überlegungen zur Malerei und Gedanken zur Person des Malers miteinander engführt, stößt man in den Malereitheorien der frühen Neuzeit mit schöner Regelmäßigkeit. So sind die Übergänge zwischen allgemeiner Reflexion und Unterweisung des Malers auch in Leonardos Maleritratat fließend: Nicht nur die Malerei wird von ihm zur Wissenschaft erklärt, auch vom Maler verlangt er, dass dieser sich umfassend bilde und die Identität eines Universalgelehrten anstrebe.<sup>3</sup> Dass die frühen Malereitheorien notwendig einen Verhaltenskodex für den Maler beinhalten, deutet meines Erachtens auf eine Spezifik dieser Kunstform hin, die ich darin sehe, dass das Band zwischen Produkt und Person hier besonders eng geknüpft ist. Malereitheorien sind auch deshalb immer zugleich Theorien über den Künstler. Es liegt an der Indexikalität ihrer Zeichen, dass die Malerei unmittelbar ihren Schöpfer aufzurufen scheint. Sie gleicht einer Handschrift, wie der Künstler Frank Stella richtig bemerkte.<sup>4</sup> Es ist eine physische Verbundenheit zwischen Künstler/in und seinem/ihrer Medium, die diese Zeichen nahelegen, oder, besser noch, suggerieren.<sup>5</sup> Und entsprechend glaubt man ihnen, dass sie in einer unmittelbaren Verbindung zur Person des Künstlers/der Künstlerin stehen.<sup>6</sup> Damit die Suggestion funktioniert, muss diese/r jedoch keineswegs selbst Hand angelegt respektive einen Pinsel geschwungen oder Farbe auf das Bild geworfen haben. Auch ein mechanisch erzeugtes Siebdruckbild von Warhol vermag den Eindruck einer latenten Anwesenheit zu erwecken, etwa in Form von absichtlich zugelassenen Fehlern, ausgewählten Farbkombinationen oder nachträg-

of painting. In Leonardo's treatise on painting, the transitions between general reflections and the instruction of the painter are fluid: not only does he declare painting to be a science, he also demands of the painter that he acquire comprehensive erudition and strive to become a universally knowledgeable polymath.<sup>3</sup> The fact that the early theories of painting inevitably also contain a code of conduct for the painter, I believe, suggests a specific quality of this art: the bond between the product and the person seems to be especially close in painting. That is why theories of this art are always also theories of the artist. Because of the indexical quality of its signs, painting seems to suggest the immediate presence of its creator. As the artist Frank Stella rightly remarked, it resembles a sort of handwriting.<sup>4</sup> Its signs betoken, or rather: suggest, a physical bond between the artist and her medium.<sup>5</sup> And so we believe them when they indicate that they are immediately connected to the artist's person.<sup>6</sup> But for that suggestion to work, the artist need not in fact have set her hand to the picture, or brandished the brush, or thrown paint on it. A mechanically created silkscreen print by Warhol is no less capable of conveying the impression of a latent presence, by virtue, for instance, of imperfections deliberately left uncorrected, selected combinations of colors, or belated emendations. Painting, then, would have to be understood as the art that is particularly favorable to the belief – widespread in the visual arts more generally – that the beholder enjoys immediate access to its "master" and his life. Even Diderot assured his readers "that the painter reveals himself in his work just as much, if not more so, as the writer in his".<sup>7</sup> Yet I believe this notion of an authentic exposure of the painter must be qualified with a view to

the mediated nature of the painterly idiom. The latter provides a number of techniques, methods, and artifices that allow for the fabrication of the impression of the author's quasi-presence *as an effect*. What we are seeing, then, is not so much the authentically revealed soul of the painter but much rather signs that insinuate such revelation.

## 2. CRITIQUE OF THE SUBJECT AND QUASI-SUBJECTIVITY

Hegel already aptly defined painting as a mode of artistic representation into which the principle of "finite and internally infinite subjectivity" has forced its way.<sup>8</sup> Everything that is fundamentally part of a subject accordingly urges toward painting's surface. Subjectivity, however, designates here not that of the artist but a universal faculty – "the principle of our own being and life".<sup>9</sup> According to Hegel, we see in the artifacts of painting what "is at work and operative within ourselves".<sup>10</sup> And it is precisely because we believe we recognize in it a familiar potential that we at once feel "at home" with it. In other words, painting, in Hegel's view, moves us also because it stages principles that strike us as familiar and that constitute us, such as the possibility of forming a personal idiosyncrasy or conception of something. The decisive point of this argument is that Hegel aligns painting with the subject by ascribing a capacity to it – the capacity of subjectivity – that is properly speaking the exclusive privilege of subjects. Only subjects possess the ability to evolve an independent mental life. Yet such subjectivity, Hegel argues, is more than "pure interiority"; it is intertwined with outward existence. Painting, that is to say, does not stage mere subjectivity but, more importantly, indicates the bonds that tie that subjectivity to external conditions. Like a subject,

lich vorgenommenen Korrekturen. Malerei wäre somit als jene Kunstform zu verstehen, die dem in den bildenden Künsten ohnehin verbreiteten Glauben besonderen Vorschub leistet, dass ein unmittelbarer Zugriff auf ihren „Meister“ und sein Leben möglich sei. Noch Diderot versicherte seinen Lesern, dass sich der Maler in seiner Arbeit in ähnlicher Weise, wenn nicht sogar noch mehr zu erkennen gäbe als der Schriftsteller.<sup>7</sup> Diese Vorstellung einer authentischen Preisgabe des Malers muss jedoch meines Erachtens mit Verweis auf die Vermitteltheit des malerischen Idioms korrigiert werden. Es stellt eine Reihe von Techniken, Verfahren und Tricks zur Verfügung, mit denen sich der Eindruck einer Quasi-Anwesenheit des Autors als Effekt fabrizieren lässt. Man hat es demnach weniger mit der authentisch preisgegebenen Malerseele als mit Zeichen zu tun, die eine solche Preisgabe insinuieren.

## 2. SUBJEKTKRITIK UND SUBJEKTHAFTIGKEIT

Schon Hegel definierte die Malerei treffend als eine künstlerische Darstellungsweise, in die das Prinzip „der endlichen und in sich unendlichen Subjektivität“ eingebrochen ist.<sup>8</sup> All das, was prinzipiell zu einem Subjekt gehört, würde sich demzufolge in ihr Bahn brechen. Mit Subjektivität ist hier allerdings nicht die des Künstlers, sondern ein allgemeines Vermögen gemeint – „das Prinzip unseres eigenen Daseins und Lebens“.<sup>9</sup> Nach Hegel sehen wir in den Gebilden der Malerei das, was „in uns selbst wirkt und tätig ist“.<sup>10</sup> Und eben weil wir ein vertrautes Potenzial in ihr wiederzuerkennen glauben, fühlen wir uns sogleich „einheimisch“ in ihr. Malerei berührt uns nach Hegel also auch deshalb, weil sie Prinzipien aufführt, die uns bekannt vorkommen und uns ausmachen, wie zum Beispiel die Möglichkeit

zur Ausbildung einer persönlichen Eigenart oder Auffassung. Entscheidend dabei ist, dass Hegel die Malerei am Subjekt ausrichtet, indem er ihr eine Fähigkeit zuschreibt – die Fähigkeit zur Subjektivität –, die eigentlich nur Subjekten zukommt. Allein Subjekten ist es vorbehalten, ein eigenständiges geistiges Leben zu entwickeln. Diese Subjektivität soll bei Hegel jedoch mehr als „reine Innerlichkeit“ und mit dem äußeren Dasein verflochten sein. Somit würde die Malerei nicht nur bloße Subjektivität vorführen, sondern mehr noch auf deren Verbundenheit mit externen Bedingungen verweisen. Sie hätte die Fähigkeit, wie ein Subjekt Einsichten zu haben und Verhältnisse – etwa zwischen innerer und äußerer Subjektivität – darzulegen. Es war Adorno, der diesen Gedanken einer Subjektähnlichkeit der Malerei noch zuspitzte und auf die Kunst generell übertrug. Für ihn war die Kunst ein „kollektives Subjekt“, eine Art besserer Mensch, der sich auch dem Künstler gegenüber verselbstständigt.<sup>11</sup> Um deren „kollektives Wesen“ jedoch konzeptualisieren zu können, musste er zunächst die Bedeutung des „einzelmenschlichen Subjekts“ relativieren. Unermüdlich wies er denn auch darauf hin, dass die Kunst nicht „Abbild des Subjekts“ (im Sinne des Künstlersubjekts) sei<sup>12</sup> – sie sei zwar durch dieses hindurchgegangen, übersteige es jedoch letztlich. Der Aufstieg der Kunst zum universalen Subjekt ist bei Adorno offenkundig an die Einsicht in die verminderte Bedeutung des Künstlersubjekts geknüpft. Vor diesem Hintergrund ließe sich folgende These aufstellen: Das Verlangen, künstlerischen Arbeiten eine subjektive Kraft zuzuschreiben, ist umso ausgeprägter, je fragwürdiger der Autor als privilegierte Quelle von Bedeutung erscheint. Denn das, was dem Autor nicht mehr verbucht werden kann, muss nun



Rachel Harrison, „Our Friend in Malta“,  
Galerie Christian Nagel, Köln/Cologne, 2006,  
Installationsansicht / exhibition view

painting has the ability to arrive at insights and exhibits relations, such as that between interior and exterior subjectivity. Adorno articulated this idea of the subject-like-ness of painting even more pointedly, and extended its scope to art in general. In his view, art was a “collective subject”, a sort of better human being that takes on a life of its own, independent also of the artist.<sup>11</sup> Yet conceptualizing its “collective essence” required him to first qualify the significance of the “individual human” subject. Hence his indefatigable insistence that art was “no replica of the subject” (i.e., the artist-subject)<sup>12</sup> – though it has passed through that subject, it ultimately transcends it. Adorno patently ties the rise of art to the status of universal subject to the diminished significance of the artist-subject. In light of these observations, we might venture the following hypothesis: the desire to ascribe subjective power to works of art is the more pronounced the more questionable their author appears as a privileged source of meaning. For what can no

longer be credited to the author must now be accomplished by his work. In my view, this displacement of personal capacities onto the product, which always compensates for a loss, is the central intellectual figure in contemporary art criticism. Ever since the critique of the author and the subject in the 1960s rendered the author a questionable reference quantity, art critics have tended to furnish the works with subjective capacities: they are said to pursue intentions, “deal” with certain “issues”, or reflect on conditions. There have been other attempts to treat pictures as if they were alive – let me here refer to W. J. T. Mitchell’s very influential „picture theory“ (1994)<sup>13</sup> as the most prominent example. But from the vantage point of art criticism, this theory poses many problems – it does not differentiate between different types of images and their respective contexts, and it also tends to mistake the interpretation of an image for what it, the image, allegedly wants. By placing the emphasis on affect production the intellectual potential of art works gets downplayed. This seems problematic insofar as the most defining artistic assertions of the twentieth century, such as Duchamp’s readymade, offered a specific form of cognitive production. But when their epistemological functions are given special emphasis, however, these works inevitably acquire the traits of a living being. Is regarding art as a quasi-subject, surely an overestimation, the price we must pay for insisting on this epistemological dimension?

### 3. ALIVENESS IS A PROJECTIVE ACCOMPLISHMENT

We encounter the tendency to elevate art to the status of a subject not only in modernist aesthetics, for instance in Adorno, or in Mitchell’s picture theorie but also in the semiotic readings presented by the French art historian Louis Marin.

seine Arbeit leisten. Eine solche Verschiebung von persönlichen Fähigkeiten auf das Produkt, die immer auch einen Verlust kompensiert, ist meiner Meinung nach die zentrale Denkbewegung in der gegenwärtigen Kunstkritik. Seit der Autor im Zuge der Autor- und Subjektkritik der 1960er Jahre zu einer fragwürdigen Bezugsgröße wurde, neigt man dazu, künstlerische Arbeiten mit subjektiven Fähigkeiten auszustatten: Sie sollen Absichten verfolgen, mit bestimmten *issues* *dealen* oder Verhältnisse reflektieren. Auch in den Bildwissenschaften hat es in den letzten Jahren prominente Versuche zur Verlebendigung des Bildes gegeben, allen voran W.J.T. Mitchells viel diskutierte „picture theory“ (1994).<sup>13</sup> Aus einer kunstkritischen Perspektive bestand das Problem dieser Theorie jedoch darin, dass sie keine Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Bildtypen leistete, die Interpretation des Bildes mit seinem Begehren verwechselte und den Akzent auf seine Affektproduktion legte, was das intellektuelle Potenzial speziell von künstlerischen Arbeiten in den Hintergrund treten ließ. Relevant werden künstlerische Arbeiten schließlich erst dann, wenn sie, wie etwa Duchamps Ready-Made, ein bestimmtes Erkenntnisangebot machen. Nur sobald ihre epistemologischen Funktionen in den Vordergrund rücken, nehmen sie unweigerlich auch die Züge eines Lebewesens an. Ist die Überhöhung der Kunst zu einem Quasi-Subjekt demnach der Preis, den man zahlen muss, wenn man auf eben dieser epistemologischen Dimension insistiert?

### 3. LEBENDIGKEIT IST EINE PROJEKTIONSLEISTUNG

Auf die Neigung, die Kunst zum Subjekt zu überhöhen, treffen wir nicht nur in der modernistischen Ästhetik eines Adorno, oder in der Bildtheorie von W.J.T. Mitchell, sondern auch

in den semiotischen Lektüren des französischen Kunsthistorikers Louis Marin. All diese Ansätze ähneln sich in ihrem Bestreben, zur Sache selbst, zu den „latenten oder manifesten Kräften des Bildes“ (Marin) vorzudringen.<sup>14</sup> Das Problem ist nur, dass diese Sache keineswegs gegeben vorliegt, wie von Adorno in seinem Modell des „immanenten Nachvollzugs“ angenommen, sondern immer auch Ergebnis einer Projektionsleistung ist. Was dabei immer wieder in Vergessenheit gerät: Es sind die „handlungsstiftenden Aktivitäten der Betrachter“ (Horst Bredekamp), die ein Bild subjektförmig erscheinen lassen.

In der französischen Kunsttheorie ist gleichwohl der Gedanke verbreitet, dass die Malerei „selbst“ zum Denken in der Lage sei. Kunsthistoriker wie Louis Marin und Hubert Damisch haben gemalten Bildern regelmäßig ein Denken attestiert, das es ihrer Meinung nach zutage zu fördern gilt. Statt Bilder mit Bedeutungen zu befrachten oder zu interpretieren, muss es Marin zufolge darum gehen, zum „Diskurs der Malerei selbst“ vorzudringen.<sup>15</sup> So werfen Poussins arkadische Hirten Marin zufolge Fragen über den Diskurs der Malerei auf, was dazu führe, dass sich dieses Gemälde selbst interpretiert.<sup>16</sup> Das Bild selbst wäre folglich in der Lage, eine Art Metaebene einzuziehen und seine Deutung gleich mitzuliefern. An die Stelle eines Wissens über die Malerei, das dieser letztlich äußerlich bleibt, ist hier offenkundig ein Wissen getreten, von dem gesagt wird, dass es der Malerei gleichsam innewohne und nur durch sie generiert würde. Problematisch erscheint zunächst einmal die Beschwörung der „Malerei selbst“, was deren Essenzialisierung impliziert und sie mehr noch zu etwas eindeutig Abgrenzbarem erklärt. So als wäre die Malerei eine gegebene, wesenhafte Entität, wovon heute, im Zuge der viel beschwo-



All these approaches resemble each other in their desire to penetrate to the heart of the matter, to the "latent or manifest forces of the picture" (Marin).<sup>14</sup> The problem is just that this heart of the matter is not a given presence, as Adorno's model of "immanent reconstruction" assumes; it is always also the product of a projective effort. What the exertions to grasp the matter itself lose sight of time and again is that the "activities of the beholders and the processes they initiate" (Horst Bredekamp) are what let a picture appear subject-like.

In French art theory, the idea is nonetheless widely current that painting "itself" is capable of thinking. Art historians such as Marin and Hubert Damisch have frequently described painted images as possessing thoughts that they believe need to be brought to light. Instead of imposing meanings on pictures or interpreting them, Marin writes, the aim must be to penetrate to the "discourse of painting"<sup>15</sup> itself. For instance, Marin argues that Poussin's Arcadian shepherds raise questions regarding the discourse of painting, leading the painting to interpret itself.<sup>16</sup> The picture itself, that is to say, is capable of inserting a sort of meta-level, on which it supplies its own interpretation. A form of knowledge about painting that ultimately remains external to it has here apparently been replaced by one said to, as it were, inhabit painting itself, a knowledge generated only by painting. Most immediately questionable about this view is the invocation of "painting itself", which implicitly essentializes the art and, more importantly, suggests that it can be defined unequivocally; as though painting were a given entity possessed of its own essence — an idea that is hardly convincing today, in the era of the much-debated dissolution of the boundar-

ies between the arts. Another questionable aspect is that painting is transmuted in this perspective into some sort of discourse producer that arrives at its own insights. Again, theory overburdens painting in a way that is at once also compensation for a loss. Whereas the Renaissance theorists of painting still sought to base the special status of this art on its ability to engender aliveness, the twentieth century, having released it of its mimetic obligation, declares painting itself to be alive. A deity that brings the dead back to life and allows what is absent to seem present has become a quasi-human said to be capable of thinking.

#### 4. ART AS A SUBJECT – MYTH AND THE EXPERIENCE OF PRODUCTION

The notion that painting is a sort of higher being that holds authority is a leitmotif that runs through all discourses on painting. The artists in particular have done much to propagate this myth. From Francis Bacon to Sigmar Polke and Albert Oehlen, they have tended to stylize painting into a quasi-subjective entity that confronts the painter with specific demands he would do well to comply with. Bacon, for instance, mentioned in conversation with David Sylvester that he frequently felt when he was working as though painting dictated what he must do.<sup>17</sup> Polke offered an ironic rendition of this figure in his painting *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* [*Higher Beings Ordered: Paint Top Right Corner Black!*] (1969), in which the pictorial form (a black triangle on white ground) is said to be the product of a "command". Not only does the mention of higher beings evoke the notion that painting possesses its own essence, a claim frequently implicit in the inconspicuous definite article of *die Malerei*, or "painting as such". This particular pic-

renen Entgrenzung der Künste, kaum mehr die Rede sein kann. Problematisch ist zudem, dass die Malerei aus dieser Perspektive zu einer Art Diskursproduzentin mutiert, die selbst zu Einsichten gelangt. Wieder hat man es mit einer Überfrachtung zu tun, die zugleich einen Verlust kompensiert. Während es in der Renaissance noch ihre Fähigkeit zur Produktion von Lebendigkeit war, mit der die Malereitheoretiker den Sonderstatus dieser Kunstform zu begründen suchten, wird sie im 20. Jahrhundert, da der Pflicht zur Mimesis enthoben, selbst zu etwas Lebendigem erklärt. Aus einer Gottheit, die die Toten zum Leben erweckt und Abwesende gegenwärtig erscheinen lässt, ist ein Quasi-Mensch geworden, der denken können soll.

#### 4. KUNST ALS SUBJEKT – MYTHOS UND PRODUKTIONSERFAHRUNG

Diese Vorstellung, dass die Malerei eine Art höheres Wesen mit Befehlsgewalt ist, zieht sich leitmotivisch durch sämtliche Malereidiskurse. Speziell die Künstler/innen haben diesem Mythos zugearbeitet. Von Francis Bacon über Sigmar Polke zu Albert Oehlen besteht die Neigung, die Malerei zu einer subjektgleichen Instanz zu stilisieren, die bestimmte Forderungen an den Maler stellt, denen es tunlichst nachzukommen gilt. Bacon zum Beispiel berichtet im Gespräch mit David Sylvester davon, dass es ihm während der Arbeit regelmäßig so vorkäme, als diktiere ihm die Malerei sein Tun.<sup>17</sup> Polke hat diesen Topos in seinem Bild „Höhere Wesen befahlen, rechte obere Ecke schwarz malen!“ (1969) ironisiert, wo die Bildform (ein schwarzes Dreieck auf weißen Grund) zum Resultat eines „Auftrags“ erklärt wird. Nicht nur die Rede von höheren Wesen evoziert die für die Malerei schon aus Gründen der Grammatik (die Malerei) regelmäßig behauptete Wesenhaf-

tigkeit. Mehr noch scheint sich dieses Bild selbst gemalt zu haben, was den Mythos seiner Selbsttätigkeit aufruft. Albert Oehlen hingegen optierte für eine Diskursstrategie, die das Bild buchstäblich zum Subjekt macht. So berichtete er kürzlich im scherzhaften Ton von der Fähigkeit seiner Bilder, ihn böse anzuschauen oder zu beschimpfen.<sup>18</sup> Wie Personen, die ihm die Hölle heißmachen wollen, treten sie ihm entgegen. Diese vielfältigen Versuche, die Malerei zu anthropomorphisieren, könnte man jetzt als Wiederkehr von Aberglauben, Animismus oder Magie brandmarken. Und man hätte gar nicht so unrecht damit. Schließlich sind Kunstwerke tote Materie und keine Lebewesen. Gleichwohl ist in diesen Strategien der Maler/innen aber auch eine Produktionserfahrung festgehalten, die wahrscheinlich jeder/jede schon einmal gemacht hat. Ob man nun einen Text schreibt oder ein Bild malt – zuweilen kommt es einem so vor, als schreibe sich der Text wie von selbst, als treibe er einen vor sich her, als stelle er bestimmte Forderungen an mich. In der Rede der Künstler vom lebenden Bild liegen demnach Mythos und Produktionserfahrung nah beieinander.

#### 5. SPEZIFIK UNTER DER BEDINGUNG VON ENTSPEZIFIZIERUNG

Als medienspezifisch lassen sich solche Erfahrungen jedoch nicht mehr sinnvoll beschreiben. Spielt das Medium demnach gar keine Rolle mehr? Speziell mit der Idee des Mediums scheint Malerei besonders eng assoziiert zu sein, was auch als Folge seiner privilegierten Stellung in den modernistischen Kunsttheorien anzusehen ist. Allen voran war es Clement Greenberg, der die Kunst durch das „Wesen ihres Mediums“ bestimmt sehen wollte, so gäbe es ihr den Takt

ture seems to have painted itself, alluding to the myth of its self-directed activity. Albert Oehlen, by contrast, has chosen a discursive strategy that renders the picture quite literally the subject. Recently, for instance, he spoke facetiously about the ability of his paintings to shoot him an angry look or to scold him.<sup>18</sup> They confront him like people who have every intention to give him hell. We might now brand these manifold attempts to anthropomorphize painting as the return of superstition, animism, and magic, and we would not be entirely wrong to do so. Works of art, after all, are dead matter and not living beings. At the same time, however, these strategies painters adopt also capture an experience that virtually anyone who produces art has had at one time or another. Whether we write a text or paint a picture – sometimes it seems to us as though the text is almost writing itself, pushing us forward, making specific demands. Myth and the experience of production are closely interwoven in the trope of the life of the picture.

##### 5. SPECIFICITY UNDER THE CONDITIONS OF DE-SPECIFICATION

But such experiences can no longer be meaningfully described as medium-specific. Does that mean the medium has ceased to play any role at all? Painting, in particular, seems especially closely associated with the idea of the medium, a fact that must also be regarded as a consequence of the privileged position the medium occupies in the modernist theories of art. Clement Greenberg was the leading champion of the idea that art is defined by the “essence of [its] medium”, as though it dictated painting’s rhythm, as though certain qualities were inherent to it.<sup>19</sup> He regarded painting in particular as character-

ized by “essential norms or conventions”<sup>20</sup> that, he believed, works of art needed to reflect on. Yet if the privilege he accorded the medium has come to seem highly questionable as a consequence of the much-debated dissolution of the boundaries between the arts since the 1960s, the same is true *a fortiori* of the essence he described it as possessing. Even in painting itself, the trend toward expanded and conceptual practices has been undeniable, practices that drew on a wide variety of formats (text, performance, etc.) to bring about a contamination and dilation of the medium that threatened its alleged essence. We should concede at this point that artists, and painters in particular, still encounter problems in their practice that they ascribe to the specificity of their medium. Yet it is one thing to acknowledge a certain degree of medium-specificity on this level, and another to derive a general norm of medium-specificity. No medium, after all, is defined by definite inherent and invariant qualities. Its character is instead primarily a matter of how the artist engages with it.

My proposal is that we conceive painting not as a medium but rather as a form of the production of signs that is experienced as highly personalized. One advantage of this definition is that it does not reduce painting to the picture on a canvas. We can encounter the same form of the production of signs also in non-painterly practices, such as Isa Genzken’s and Rachel Harrison’s assemblages. When we speak of painting, in other words, we mean something specific in a way that nonetheless accommodates the reality of de-specification.

##### 6. THE DUTY TO BECOME ONESELF

Still, the question ultimately arises whether the quasi-subjectivity these theories and artists cham-



vor, so als wären diesem Medium bestimmte Eigenschaften inhärent. Speziell die Malerei war für ihn durch „essentielle Normen und Konventionen“<sup>19</sup> gekennzeichnet, die es ihm zufolge auch künstlerisch zu reflektieren galt. Nicht nur seine Privilegierung des Mediums, sondern mehr noch dessen Essenzialisierung sind jedoch im Zuge der viel beschworenen Entgrenzung der Künste seit den 1960er Jahren mehr als fragwürdig geworden. Auch in der Malerei war ein Hang zu erweiterten und konzeptuellen Praktiken zu konstatieren, die sich auf die unterschiedlichsten Formate (Text, Performance etc.) stützten, was eine Verunreinigung und Ausweitung des Mediums bewirkte, die seine vermeintliche Essenz bedrohten. An diesem Punkt muss man aber auch einräumen, dass Künstler/innen und besonders Maler/innen in ihrer Praxis nach wie vor auf Probleme stoßen, die sie auf die Spezifität ihres Mediums zurückführen. Es ist jedoch eine Sache, einen gewissen Grad an Medienspezifik

auf dieser Ebene anzuerkennen, und eine andere, daraus eine allgemeine Norm der Medienspezifik abzuleiten. Kein Medium ist schließlich per se durch bestimmte, ihm inhärente und feststehende Eigenschaften definiert. Seine Beschaffenheit ist vielmehr vor allem eine Frage des künstlerischen Umgangs mit ihm.

Mein Vorschlag lautet, die Malerei nicht als ein Medium, sondern als eine Form der Zeichenproduktion zu begreifen, die als höchst personalisiert erlebt wird. Es ist ein Vorzug dieser Definition, dass sie die Malerei nicht auf das Leinwandbild reduziert. Diese Form der Zeichenproduktion kann man auch in nichtmalerischen Praktiken antreffen, so zum Beispiel in den Assemblagen von Isa Genzken und Rachel Harrison. Mit Malerei ist, anders gesagt, etwas Spezifisches gemeint, das der Realität der Spezifizierung zugleich Rechnung trägt.

#### 6. SELBSTWERDUNG ALS PFLICHT

Gleichwohl stellt sich zuletzt die Frage, ob die hier auf unterschiedliche Weise forcierte Subjektivität der Malerei nicht in einem anderen Licht erscheint, wenn man sie im Hinblick auf jene neue Form des Kapitalismus diskutiert, die es bekanntlich massiv auf die Einbindung von Persönlichkeit, Affekten und sozialen Beziehungen abgesehen hat.<sup>20</sup> Stellt eine Malerei, die nicht mehr nur (wie in der Renaissance) als Lieferant von Lebendigkeit fungiert, sondern nun selbst zu einer Art selbsttätigem Lebewesen erklärt wird, nicht genau das zur Verfügung, was die moderne Form der Macht zu domestizieren sucht – Subjektivität? Und müsste sie diese Zusammenhänge im Idealfall nicht reflektieren, was ihr wieder den Anschein eines „reflektierenden Subjekts“ verleiht? Hier schließt sich der Kreis. An der

pion does not appear in a different light once we discuss it with a view to the new form of capitalism that, as is well known, has massive designs on the incorporation of personality, affects, and social relationships.<sup>21</sup> If painting no longer merely serves as a provider of aliveness (its function in the Renaissance) but is now declared to be a sort of self-acting living being, does it not deliver exactly what the modern form of power seeks to domesticate – subjectivity? And should it not ideally reflect on these circumstances, which would once again lend it a semblance of “reflective subjecthood”? We have come full circle. There is, it would seem, no way to avoid the premise of its subject-like-ness. But we do have the option of incessantly pointing out that works of art are not subjects, that they may at most act the part. In this way, we might retain the idea of an “agency” without endorsing animistic scenarios. But perhaps we cannot but describe works of art as better humans because that is what it takes for them to merit our interest. We ultimately compel them to evince the same spirit of action today’s “new psychological economy” (Alain Ehrenberg) demands we display. Just as we are ceaselessly exhorted to become the agents of our own transformation, we certainly tend to treat art – and painting in particular – like a knowing and thinking agent that can effect changes.

(Translation: Gerrit Jackson)

#### Notes

- 1 Leon Battista Alberti, *On Painting*, trans. John R. Spencer, New Haven: Yale University Press, 1966, p. 66.
- 2 See *ibid.*, p. 90.
- 3 “[...] first see to it that you are an accomplished perspectivist. Then acquire a thorough knowledge of the proportions of men and other animals, and additionally become a good architect [...]” Leonardo, *On Painting*, Martin Kemp (ed.), New Haven: Yale University Press, 1989, p. 5.
- 4 Bruce Glaser, “Questions to Stella and Judd” [1964], in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley: University of California Press, 1995, p. 157.
- 5 Regarding the index as a sign that is physically connected to its object, see also Charles S. Peirce, *Semiotische Schriften*, vol. 1, Christian J. W. Kloesel and Helmut Pape (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, p. 112, p. 193, p. 199.
- 6 The question of the credibility of signs also plays a major role in the writings of Louis Marin. See Jutta Voorhoeve, Vera Beyer, “Nichts dahinter. Eine Einleitung”, in: *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, Vera Beyer, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (eds.) (Munich: Fink, 2006), p. 9.
- 7 Denis Diderot, “Notes on Painting”, in *Diderot on Art*, vol. 1: *The Salon of 1765 and Notes on Painting*, John Goodman (ed.), New Haven: Yale University Press, 1995, p. 198.
- 8 G. W. F. Hegel, “Die romantische Kunstform”, in *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 17.
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*
- 11 See Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, London: Continuum, 2004, p. 220–21.
- 12 *Ibid.*, p. 52.
- 13 Cf. W. J. T. Mitchell, *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005.
- 14 Louis Marin, “Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit”, in: *Das Bild ist der König*, p. 15.
- 15 Louis Marin, *To Destroy Painting*, trans. Mette Hjort, Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 7.
- 16 See *ibid.*
- 17 See David Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, London: Thames and Hudson, 1988.
- 18 See Eva Karcher, interview with Albert Oehlen, *Süddeutsche Zeitung*, October 9, 2010, p. V2/8.
- 19 Clement Greenberg, “The New Sculpture” [1949], in: *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2: *Arrogant Purpose, 1945–1949*, John O’Brian (ed.), Chicago: Chicago University Press, 1988, p. 314.
- 20 Clement Greenberg, “Modernist Painting” [1960], in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1960*, John O’Brian (ed.), Chicago: Chicago University Press, 1993, p. 89.
- 21 Cf. Martin Saar, “Introduction”, *Texte zur Kunst*, No. 81, March 2011, p. 131–133.

Prämisse ihrer Subjekthaftigkeit geht offenkundig kein Weg vorbei. Wir haben allerdings die Möglichkeit, unausgesetzt darauf hinzuweisen, dass Kunstwerke keine Subjekte sind und sich höchstens wie solche aufführen. Auf diese Weise ließe sich der Gedanke einer *agency* bewahren, ohne animistischen Szenarien das Wort zu reden. Vielleicht müssen wir künstlerische Arbeiten aber auch zu besseren Menschen erklären, damit sie unser Interesse verdienen. Letztlich muten wir ihnen jenen Geist des Handelns zu, der uns selbst heute innerhalb einer „neuen psychischen Ökonomie“ (Alain Ehrenberg) auch abverlangt wird. So wie wir unaufhörlich dazu angehalten werden, zu Agenten unserer eigenen Veränderung zu werden, neigen wir jedenfalls dazu, Kunst – und die Malerei im Speziellen – wie einen wissenden und denkenden Agenten zu behandeln, der Veränderungen bewirken kann.

#### Anmerkungen

- 1 Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda (Hg.), Leon Battista Alberti: *Della Pittura – Über die Malkunst*, Darmstadt 2002, S. 109.
- 2 Siehe ebd., S. 151.
- 3 „[...] first see to it that you are an accomplished perspectivist. Then acquire a thorough knowledge of the proportions of men and other animals, and additionally become a good architect [...]“, Martin Kemp (Hg.), Leonardo. *On Painting*, New Haven 1989, S. 5.
- 4 Bruce Glaser, „Fragen an Stella und Judd“, in: Gregor Stemmerich, *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 45.
- 5 Zum Punkt des Index als Zeichen, das physisch mit seinem Objekt verbunden ist, siehe auch: Christian J. W. Kloesel / Helmut Pape (Hg.), Charles S. Peirce. *Semiotische Schriften*, Band 1, S. 112, S. 193, S. 199.
- 6 Das Thema Glaubwürdigkeit von Zeichen spielt auch in den Schriften Louis Marins eine große Rolle. Siehe: Jutta Voorhoeve/Vera Beyer, „Nichts dahinter. Eine Einleitung“, in: Vera Beyer/Jutta Voorhoeve/Anselm Haverkamp (Hg.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, S. 9.

- 7 „Rest assured that the painter reveals himself in his work just as much, if not more so, as the writer in his.“ Diderot, *Notes on Painting*, in: John Goodman (Hg.), *Diderot on Art I. The Salon of 1765 and Notes on Painting*, New Haven, London 1995, S. 191–240, hier: S. 198.
- 8 G. W. F. Hegel, „Die romantische Kunstform“, in: ders., *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt/M. 1970, S. 17.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Siehe: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 250f.
- 12 Ebd., S. 68.
- 13 Vgl. W. J. T. Mitchell, *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005.
- 14 Louis Marin, „Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit“, in: Beyer/Voorhoeve/Haverkamp, *Das Bild ist der König*, a.a.O., S. 15.
- 15 Michael Heitz/Bernhard Nessler (Hg.), *Louis Marin: Die Malerei zerstören*, Berlin 2003, S. 30.
- 16 Siehe ebd., S. 30.
- 17 Siehe David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München/Berlin/London/New York 2009.
- 18 Siehe Eva Karcher: „Interview mit Albert Oehlen“, *Süddeutsche Zeitung*, 9./10. Oktober, S. V2/8.
- 19 Karlheinz Lüdeking (Hg.), Clement Greenberg. *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam/Dresden 1997, S. 267.
- 20 Vgl. Martin Saar, „Einführung“, in: *Texte zur Kunst*, März 2011, Heft 81, S. 51–53.