



„Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice“, Kunstraum der Universität Lüneburg / Kunstraum of Lüneburg University, Präsentation anlässlich der Eröffnung / presentation at the opening, 1994

“Always canonize!” Perry Anderson, riffing on Fredric Jameson’s “always historicize!” exhorted me years ago, when I was reluctant to discuss specific practices in the context of a theoretical argument. Perry was of course right. In spite of or because of our understanding of canonization processes as means of producing ideological hegemony, canonization remains integral to any critical project in art history or cultural theory. Journals and magazines such as *October* and *Texte zur Kunst* have always been counter-canonization projects, not so much in the sense of countering canonization per se (this “maximum programme” has been relegated to a distant horizon), but of

actively constructing counter-canons. Like any canon, though, this one has not been exempt from internal revisions and external challenges – for instance, from feminist and postcolonial perspectives. And yet, its ties to certain neo-imperial American and European institutional structures have nevertheless remained strong.

“Things fall apart, it’s scientific,” goes David Byrne’s second law of thermodynamics.¹ If canonization opposes the iron inevitability of cultural entropy by producing and reproducing an always-partial, always-biased, exclusivist and privilege-confirming sense of order, critical counter-canons cannot escape this process of self-conforming

„Immer kanonisieren!“, mahnte mich Perry Anderson – in Abwandlung von Fredric Jamesons „Immer historisieren!“ – vor einigen Jahren, als ich zögerte, bestimmte Praktiken im Kontext einer theoretischen Debatte zu diskutieren. Perry hatte selbstverständlich Recht. Obwohl oder gerade weil wir Kanonisierungsprozesse als ein Mittel zur Herstellung ideologischer Hegemonie verstehen, bleibt Kanonisierung für jedes kritische Projekt der Kunstgeschichte oder Kulturtheorie wesentlich. Fachzeitschriften und Magazine wie *October* und *Texte zur Kunst* waren immer Projekte der Gegenkanonisierung, weniger im Sinne einer Aufhebung von Kanonisierung als solcher (dieses „Maximalprogramm“ wurde auf eine ferne Zukunft verschoben), sondern als ein aktives Aufstellen von Gegenkanons. Wie jeder Kanon waren auch diese nicht frei von internen Revisionen und äußeren Anfechtungen – beispielsweise aus feministischen und postkolonialen Perspektiven. Trotzdem ist ihre Bindung an gewisse neoimperial amerikanische und europäische institutionelle Strukturen stark geblieben.

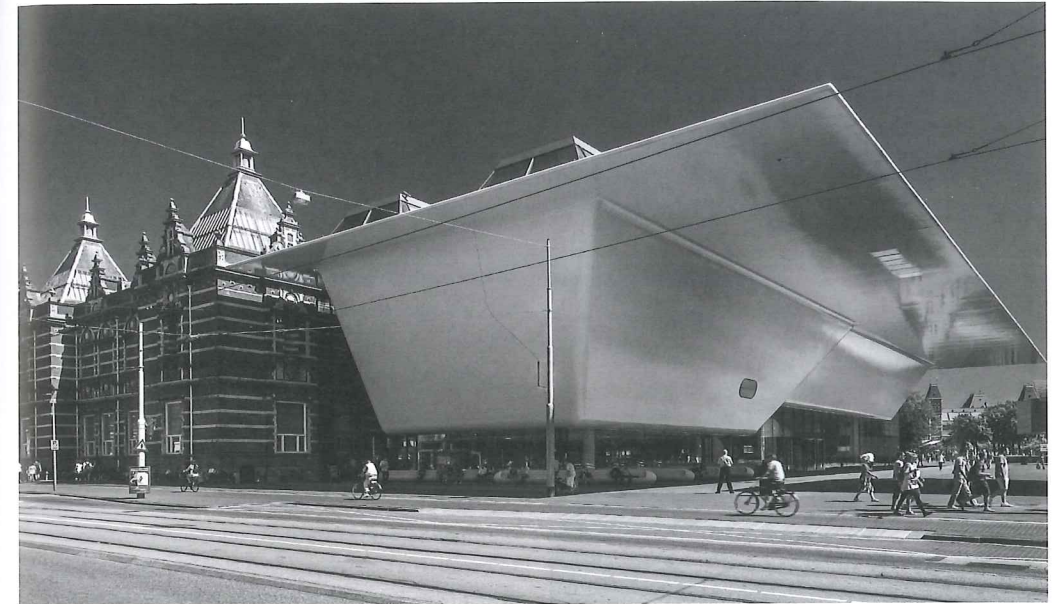
„Things fall apart, it’s scientific“ – Dinge zerfallen, das ist wissenschaftlich bewiesen, lautet David Byrnes zweiter Hauptsatz der Thermodynamik.¹ Wenn Kanonisierung der eisernen Zwangsläufigkeit kultureller Entropie entgegenarbeitet, indem sie einen immer parteiischen, immer voreingenommenen, Ausschlüsse produzierenden und Privilegien stärkenden Ordnungssinn produziert und reproduziert, dann können auch kritische Gegenkanons diesem Prozess einer sich anpassenden Selbstinstitutionalisierung nicht entkommen. Daher muss man die Frage stellen, ob Prozesse der De- und Rekonstruktion, des Verfalls und der Neuordnung umfassender in Kanonisierungen als fortlaufende und ergebnis-

offene Operationen integriert werden können und sollen. „I never fall apart, because I never fall together“ – Ich bin nie aufgelöst, weil ich auch nie eins mit mir bin, behauptete bekanntlich Andy Warhol.² Oder man könnte auch einfach sagen, dass Auflösung kein einmaliges dramatisches Ereignis, sondern eine entropische Konstante ist. Subjektivitäten, Dinge und Kanons existieren als immer schon zerbrochen oder als eigentlich niemals wirklich zustande gekommen. In diesem Zusammenhang sollte die Frage daher besser heißen: Wie artikulieren kritische „Diskursgesellschaften“ (um einen Begriff von Tom Holert zu verwenden) Zweifel und Dissens, anstatt eine vorgeblich geschlossene Einheitsfront zu präsentieren?

Solche Fragen werden dringlicher angesichts des inflationären ökonomischen Wachstums und der globalen Expansion zeitgenössischer Kunst. Letztere führen zu einem fragmentierten oder tribalisierten Feld sowie dazu, dass allen Institutionen und Praxisformen die ökonomischen Kriterien der „Kreativindustrien“ aufgezwungen werden. Was den ersten Punkt betrifft: Wenn die gelebte Erfahrung in einem von Big Data beherrschten Zeitalter noch einen Aussagewert hat, dann fällt auf, wie viele Gespräche heute nicht einfach davon handeln, ob Künstlerin X besser als Künstler Y ist, sondern von einem Kollaps gemeinsamer Kenntnisse charakterisiert sind. Dies zeigt sich sogar innerhalb von Europa: „Jonas wer? Staal? Nie gehört.“ „James Bridle? Wer?“ „Was zum Teufel ist Zombie Formalism? Soll das ein Witz sein?“ Grundsätzlicher gesagt, wächst die Kluft zwischen denen, die eine gewisse institutionalisierte kritische akademische Welt erhalten wollen, und denen, die eine neue Ausrichtung an autonomistischen Praktiken oder Formen



The Showroom, London, 2015



Stedelijk Museum, Amsterdam, 2015

self-institutionalization. The question that needs to be asked, then, is if processes of de- and re-construction, de- and re-composition could and should be integrated more fully into canonization as ongoing and open-ended operations. "I never fall apart, because I never fall together," Warhol famously claimed.² Or simply, one might say that falling apart is not a singular dramatic event but an entropic constant. Subjectivities, things, canons exist as having always already broken down or having never really come together in the first place. In the present context, the question should then rather be: how do critical "discursive societies" (to use Tom Holert's term) articulate doubt and dissensus, instead of presenting a false front of unity?

This issue becomes more pressing in light of contemporary art's inflationary economic growth and global expansion, which engenders both a fragmented or tribalized field and the imposition of economic "creative industries" criteria on all institutions and forms of practice. Concerning the first point: if lived experience counts for something in an age dominated by big data, it is

striking how many conversations today are characterized not just by whether artist X is better than artist Y, but by a collapse of shared knowledge. This is evident even within Europe: "Jonas who? Staal? Never heard of him." "James Bridle? Who?" "What the hell is zombie formalism? Is this some kind of joke?" In more fundamental terms, there is an increasing divide between those who are intent on keeping a certain institutionalized critical academy intact and those who propose reorientations towards either autonomist practices or forms of post-digital aesthetico-political activity. We begin to get radically divergent genealogies springing from institutional critique after the early to mid-'90s – after, say, Andrea Fraser and Helmut Draxler's 1993–94 "Services" project and its documentation of and discussions about changing artistic production modes, and Alice Creischer, Andreas Siekmann, and Dierk Schmidt's 1995 anti-art fair "Messe 20k" in Cologne.³ Positions now range from proponents of autonomist instituent practices such as Gerald Raunig, of "artist organizations" such as Jonas Staal with his New World Summit, or of feminist

postdigitalen, ästhetisch-politischen Handelns vorschlagen. Aus der Institutionskritik der frühen bis mittleren 1990er Jahre sind radikal unterschiedliche Genealogien entstanden – sagen wir: seit Andrea Frasers und Helmut Draxlers Projekt „Services“ (1993–94) und dessen Dokumentation und Diskussion sich verändernder künstlerischer Produktionsweisen oder seit der von Alice Creischer, Andreas Siekmann und Dierk Schmidt initiierten Kölner Anti-Kunstmesse „Messe 20k“ 1995.³ Inzwischen reichen die Positionen von Verfechtern autonomistischer „Instituierender Praxen“ wie Gerald Raunig über „Künstlerorganisationen“ wie Jonas Staal mit seinem New World Summit oder feministische „Übungen zum Verlernen“ institutioneller Gepflogenheiten, wie sie Annette Krauss vorschlägt und durchführt, bis zu den vielen, vielen anderen Künstlern und Künstlerinnen, die innerhalb des Galeriesystems Variationen kanonisierter Formen von Kritikalität erzeugen.⁴

Das „Feld“ der Kunst, das die erste und zweite Generation der Institutionskritiker/innen – mit ihrer Bourdieuschen Grundhaltung – als Bezugssystem wählte, wird mit hoher Geschwindigkeit

in etwas integriert, das neoliberale Ideologen und politische Entscheidungsträger/innen als „Kreativindustrien“ bezeichnen. Es ist zum Teil dieser Integration geschuldet, dass die „Kunstwelt“, wie sie über mehrere Jahrzehnte wahrgenommen wurde, als Feld zerfällt. Dies ist besonders auffällig in Ländern wie Großbritannien und, in dessen Gefolge, in den Niederlanden, wo Institutionen in Schwierigkeiten mit Entscheidungsträgern geraten, weil sie sich nicht dem „Blockbuster-Modell“ und den Visionen ihrer jeweiligen Städte als „Creative Hubs“ anpassen. Es gibt anscheinend immer weniger Gemeinsamkeiten zwischen denen, die dem dominierenden Modell entsprechen, und kooperativen/aktivistisch ausgerichteten Räumen und Projekten. Zu den Letzteren können wir in Großbritannien MayDay Rooms, The Showroom und das Otolith Collective zählen oder in den Niederlanden das BAK, das Casco und das Van Abbemuseum (das in den vergangenen Jahren eine einzigartige Museumspraxis entwickelt hat, die sich vom spekulativen Blue-Chip-Kuratieren und -Sammeln kaum stärker unterscheiden könnte).⁵



Van Abbemuseum, Eindhoven, 2008

“unlearning exercises” against institutional habits as proposed and carried out by Annette Krauss, to the many, many artists who produce variations on canonized forms of criticality within the gallery system.⁴

The “field” of art that first- and second-generation institutional critics – with their Bourdieuan stance – took as their frame of reference is rapidly becoming integrated into what neoliberal ideologues and policy-makers call the “creative industries.” In part due to this integration, the “art world,” as it was for several decades perceived, is disintegrating as a field. This is particularly noticeable in countries like Britain and, in its wake, the Netherlands, wherein institutions run into trouble with policy makers because they do not conform to the “blockbuster model” and visions of their respective cities as “creative hubs.” Increasingly, there hardly seems any common ground between those that conform to the domi-

nant model and collaborative/activism-oriented spaces and projects. Among the latter we can include the UK’s MayDay Rooms, The Showroom, and the Otolith Collective; or the Netherlands’ BAK, Casco, and Van Abbemuseum (which in recent years has developed a singular museum practice that could hardly be more distinct from speculative blue-chip curating and collecting).⁵

Meanwhile, the counter-canonical project of old seems helpless in the face of a certain kind of success. An artist such as Isa Genzken, long a critical *Geheimtipp*, is now fully MoMA-approved and with a retrospective at the Stedelijk this winter. Here, the counter-canon reveals itself as little more than the vanguard of canonization tout court, with Genzken’s marvelous but vulnerable practice having become fodder for some of global art’s most heavily financialized hubs. If we have learned anything from institutional critique, or from deconstruction for that matter, we know we cannot just ignore the context in favor of the text, trying to separate the “work itself” from its *parerga*. What is the collateral damage of this kind of success? Obviously, artworks can, in some cases, migrate from their original context in space and time, to attain anachronistic contemporaneity in future canons; however, a crucial feature of what we generally take to be the “critical canon” is the extent to which it has always been a shared project rather than a post-hoc canonization. The critical canon opposed the conventional division of labor between artists, critics, and art historians.

Counter-canonical magazines and journals are famously reluctant to publish articles on, or illustrate works by, artists that are not part of a perceived common project, or related projects. But clearly nothing prevents us from unleashing our critical intelligence on the latest Marvel

Indessen wirkt das gegenkanonische Projekt früherer Tage hilflos gegenüber bestimmten Formen des Erfolgs. Eine Künstlerin wie Isa Genzken, die lange ein kritischer „Geheimtipp“ war, trägt inzwischen das MoMA-Gütesiegel und hat diesen Winter eine Retrospektive im Stedelijk. Hier erweist sich, dass der Gegenkanon kaum mehr als die Vorhut einer allgemeinen Kanonisierung ist, in deren Verlauf Genzkens wundervolle, aber verwundbare Praxis zum Futter für einige der am stärksten kapitalisierten Drehscheiben der globalen Kunst geworden ist. Wenn wir von der Institutionskritik, oder auch von der Dekonstruktion, irgendetwas gelernt haben, wissen wir, dass man nicht einfach den Kontext zugunsten des Texts ignorieren und versuchen kann, das „Werk an sich“ von seinen *Parerga* zu trennen. Was ist also der Kollateralschaden dieser Art von Erfolg? Offensichtlich können Kunstwerke in manchen Fällen aus ihren ursprünglichen räumlichen und zeitlichen Kontexten abwandern, um in künftigen Kanons eine anachronistische Zeitgenossenschaft zu erlangen; doch ein entscheidendes Merkmal dessen, was wir im Allgemeinen unter einem „kritischen Kanon“ verstehen, ist das Maß, in dem dieser immer eher ein gemeinschaftliches Projekt als eine Kanonisierung im Nachhinein war. Der kritische Kanon richtete sich *gegen* die konventionelle Arbeitsteilung zwischen Künstlern/Künstlerinnen, Kritikern/Kritikerinnen und Kunsthistorikern/-historikerinnen.

Gegenkanonische Magazine und Fachzeitschriften zögern bekanntlich, Artikel über oder Werkabbildungen von Künstlerinnen und Künstlern zu veröffentlichen, die nicht Teil eines vermeintlich gemeinsamen Projekts oder verwandter Projekte sind. Aber offensichtlich hält uns nichts davon ab, unsere kritische Intelligenz

auf den neuesten Marvel-Superheldenfilm oder gar ein Miley-Cyrus-Video loszulassen; wir haben die zentrale Lektion der Postmoderne verinnerlicht, dass der Unterschied zwischen Hochkunst und Massenkultur nun die kulturellen Artefakte selbst durchzieht und nicht zwischen ihnen liegt und dass kulturelle Zeichen innerlich gespalten sind und auf unterschiedliche Weise interpretiert werden können.⁶ Das bedeutet doch wohl, dass wir dasselbe mit Arbeiten von Carsten Höller oder Pierre Huyghe tun können oder – allen gegenkanonischen Bündnissen mit „guten“ Künstlerinnen und Künstlern zum Trotz – mit Jeff Koons oder Marina Abramovic?

Im Prinzip ja, auch wenn man zwischen dem „involvierten“ Schreiben für Kataloge von Künstlern/Künstlerinnen und anderen Formen der kritischen Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit unterscheiden muss – solchen, die ein gemeinsames Projekt oder auch nur eine partielle und temporäre Allianz nicht voraussetzen. Indessen beruhen diese gemeinschaftlichen Projekte und Bündnisse oft auf Peer-Netzwerken mit geteilten intellektuellen, sozialen und stilistischen Gepflogenheiten und dem unhinterfragten *Habitus*, den diese erzeugen. Diese Netzwerke sind Stämme mit einem gemeinsamen Geschmack, die kollektiviert Mikrokanons produzieren, die als ihr reales Produkt, ihr realer Aktivposten erscheinen. Einige sind erfolgreicher als andere, aber alle tendieren dazu, eher zu spekulativen Produkten auf dem Markt als zu ästhetischen und intellektuellen Schachzügen zu werden. Was wäre eine Alternative zu diesem Stand der Dinge? Es könnte ein entscheidender Schritt sein, wenn man versuchte, schwelende oder neu aufgebrochene Differenzen zu benennen und sie als Arbeitsmaterial zu verwenden, also aus dem Dissens ein Medium zu machen.

superhero film or even Miley Cyrus video; we have internalized the essential postmodern lesson that the distinction between high art and mass culture now runs right through cultural artifacts, rather than between them, and that cultural signs are split internally and can be read in different ways.⁶ Surely this means that we can do the same with works by Carsten Höller or Pierre Huyghe; or, counter-canonical alliances with “good” artists be damned, with Jeff Koons or Marina Abramovic?

In principle, yes, though a distinction must be made between “embedded” writing for artists’ catalogues and other forms of critical engagement with their work – ones that do not presuppose any shared project or even partial and temporary alliance. Meanwhile, these shared projects and alliances frequently depend on peer networks with shared intellectual, social, and stylistic habits and the unquestioned *habitus* they constitute. These networks are tribes of shared taste, which when collectivized produce micro-canons that seem like their real product and asset. Some are more successful than others, but they all tend to become speculative products on the market more than aesthetic and intellectual gambits. What would be an alternative to this state of affairs? A significant step might be to try to articulate festering or freshly erupted differences and use them as working material; to turn dissensus into a medium.

“Our Relationship Has Become Difficult,” Marcel Broodthaers noted dryly – but not without a bit of understated pathos – in his ironic farewell to Joseph Beuys, written in the guise of Jacques Offenbach penning a letter to Richard Wagner.⁷ Broodthaers had good grounds for severing his ties with Beuys, but there are some occa-

sions when it may in fact be worth challenging a “difficult” relationship with a different kind of response: with joint work on those difficulties, perhaps not so as to resolve them but in order to make them productive; to have them falling apart, together.

Notes

- 1 Talking Heads, “Wild Wild Life,” from: *True Stories*, 1986.
- 2 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York 1975, p. 81. Warhol is discussing TV appearances.
- 3 In addition to these three, a larger group of artists and others was of course involved in the organization of “Messe 20k.”
- 4 For Staal’s New World Summit, see <http://newworldsummit.mit.edu>; for Krauss, <http://siteforunlearning.tumblr.com>.
- 5 See <http://www.theshowroom.org/exhibitions/the-chimurenga-library>.
- 6 The classic formulation of this lesson came well after the heyday of postmodernism: see Boris Groys, “Fundamentalismus als Mittelweg zwischen Hoch- und Massenkultur,” in: *Logik der Sammlung*, Munich 1997, pp. 63–80.
- 7 “Offener Brief von Broodthaers an Beuys,” in: *Rheinische Post*, October 3, 1972.

„Unsere Beziehung ist schwierig geworden“, bemerkte Marcel Broodthaers trocken – aber auch mit einem gewissen subtilen Pathos – in seinem ironischen Abschiedsgruß an Joseph Beuys, geschrieben in der Rolle von Jacques Offenbach, der einen Brief an Richard Wagner verfasst.⁷ Broodthaers hatte gute Gründe, seine Verbindung zu Beuys abubrechen – doch es gibt Gelegenheiten, die es wirklich wert wären, eine „schwierige“ Beziehung mit einer anderen Reaktion anzugehen: durch die gemeinsame Arbeit an diesen Schwierigkeiten, vielleicht nicht, um sie auszuräumen, sondern um sie produktiv zu machen; um sie gemeinsam zerfallen zu lassen.

Übersetzung: Barbara Hess

Anmerkungen

- 1 Talking Heads, „Wild Wild Life“, *True Stories*, 1986.
- 2 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York u. a. 1975, S. 81. Warhol spricht über Fernsehauftritte.
- 3 Zusätzlich zu diesen drei waren selbstverständlich eine größere Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern sowie weitere Personen an der Organisation der „Messe 20k“ beteiligt.
- 4 Zu Staals New World Summit, siehe <http://newworldsummit.mit.edu>; zu Krauss, siehe <http://siteforunlearning.tumblr.com>.
- 5 Siehe <http://www.theshowroom.org/exhibitions/the-chimurenga-library>.
- 6 Die klassische Formulierung dieser Lektion entstand einige Zeit nach der Hochphase des Postmodernismus: siehe Boris Groys, „Fundamentalismus als Mittelweg zwischen Hoch- und Massenkultur“, in: ders., *Logik der Sammlung*, München 1997, S. 63–80.
- 7 „Offener Brief von Broodthaers an Beuys“, in: *Rheinische Post*, 3. Oktober 1972.