

Sieben Bemerkungen über das Immaterielle = Seven notes on the immaterial

Autor(en): **Bourriaud, Nicolas / Schmidt, Suzanne / Allen, Anthony**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 71: **Collaborations Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson**

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680474>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

SIEBEN BEMERKUNGEN ÜBER DAS IMMATERIELLE

NICOLAS BOURRIAUD

1. Materiell, immateriell? Das Begriffspaar erscheint mir heute genauso veraltet wie der Gegensatz figurativ/abstrakt in den 50er Jahren. Seit Emile Durkheim und dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wissen wir, dass soziale Fakten Objekte und Objekte Ereignisse sind und erst in zweiter Linie etwas Räumliches. Wenn ich die Arbeiten eines Rirkrit Tiravanija, einer Vanessa Beecroft oder eines Maurizio Cattelan mag, die oft als «Performance» oder «Situation» aufgefasst werden, so nicht, weil diese Künstler gute Ideen haben, sondern weil sie Formen erarbeiten, Raumzeiten, Entwicklungen, man könnte auch sagen formale Flüsse, die ästhetisch beurteilt werden müssen, das heisst mit demselben Instrumentarium wie ein Bild von Piet Mondrian oder eine Skulptur von Robert Smithson. Selbst wenn ein Künstler in seiner Arbeit dieselbe Geste vollzieht wie Tiravanija, muss er deswegen noch lange nicht interessant sein. Es ist eine Frage der Form.

2. Seit 1960 hat Stanley Brouwn das Zu-Fuss-Gehen zum Ausgangsmaterial seiner Kunst gewählt. Er zeichnet die Spuren anonymer Passanten in den grossen Agglomerationen auf, indem er weisse Papierbögen auf dem Trottoir ausbreitet. Später wird er die genaue Anzahl Schritte zählen, die er in einem bestimmten Land macht: in Algerien 136774; in Spanien 143419 ... Dann wiederum fragt er Leute, denen er auf der Strasse begegnet, nach dem Weg und folgt ihren oft widersprüchlichen Anweisungen, bevor er diese minuziös auf Papier festhält. So sieht er sich ferngesteuert, von anonymen Akteuren «bewegt». Das sind Formen. Ist das nun immateriell oder «konzeptuell»? Es ist eine Frage des Grades und der punktuellen Bewertung.

3. Manuel Castells' Essay, «Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft», beschreibt die Entstehung einer horizontalen Welt, in welcher die Kommunikationsflüsse und der technologische Fortschritt die alten Hierarchien zum Einsturz bringen. Die unglaubliche Entwicklung des Internet, aber auch ein Bedürfnis nach Verbindungen und Kontakten, die in der Industriegesellschaft zerstört wurden oder zu kurz kamen, bringen die Künstler dazu, ein neues Feld zu erforschen: das Zwischen-

menschliche. Auf die Konsumgesellschaft folgt die Kommunikationsgesellschaft: Erstere brachte die Pop-Art hervor, Letztere eine relationale Kunst, die bei den menschlichen Beziehungen einhakt. Die Künstler denken sich also Gemeinschaftsmodelle oder Kommunikationsformen aus und zeichnen mehr oder weniger immateriell auf den Flüssen, die uns miteinander verbinden. Ein weiteres Symptom der relationalen Ästhetik ist, dass die Künstlerinnen und Künstler dieser neuen Generation zu zweit oder in Gruppen arbeiten und ihre Werke in Zusammenarbeit mit anderen Spezialisten oder Aussenstehenden realisieren; das Gespräch wird zu einer künstlerischen Form.

4. Die Entstehung dieser relationalen Kunst hängt mit den neuen interaktiven Technologien zusammen, welche die menschlichen Beziehungen in ein Ghetto abzurängen drohen, aber auch mit dem Entstehen des tertiären Sektors, der Dienstleistungsgesellschaft: In unserem Alltag wird die zwischenmenschliche Beziehung zum konkreten Objekt, sie lässt sich in klingende Münze umsetzen und wird zum Fetisch erhoben. Als Maurizio Cattelan 1993 an die Biennale von Venedig eingeladen wird, beschränkt er sich darauf, sich mit einer Kosmetikmarke in Verbindung zu setzen und ihr seinen Ausstellungsraum zur Verfügung zu stellen. Der Titel der Arbeit lautet: «Arbeiten ist ein schmutziges Geschäft». Da der Künstler sich im Zentrum der Probleme befindet, welche die Arbeitswelt bewegen, macht er das Unternehmertum selbst zum Thema. Liam Gillick erarbeitet geradezu eine tertiäre Ästhetik mit seinen zu Firmeneinrichtungen rezyklierten Minialelementen, seiner Oper zu Ehren des Vizepräsidenten von Sony oder seinem merkwürdigen Roman über «ein grosses Konferenzzentrum» und macht die unsichtbaren Verbindungen zwischen Avantgarde und weltwirtschaftlichem Wandel wieder erkennbar. Ein Libretto, Musik, Musiker, Gesang: Was ist das Materielle an einer Oper?

5. Die Börse in Paris (oder Frankfurt oder Hongkong oder New York): Man kauft materielle Güter, die man nie anders als in Form von Börsentiteln zu sehen bekommt; man handelt mit Werten, mit Anteilen. Die Gesamtheit der globalen Finanztransaktionen, die unser tägliches Leben nachhaltig bestimmen und die nationale Politik einzelner Staaten dauerhaft prägen, entspricht keiner sichtbaren Realität und keinem konkreten Objekt, genauso wie der Boom an der Börse nur indirekt mit der tatsächlich erbrachten Arbeitsleistung zusammenhängt. Am 10. Februar 1962 veranstaltet Yves Klein am Ufer der Seine den Verkauf von sieben nummerierten Zonen immaterieller Sensibilität. Jede Zone wird in Form einer

Empfangsbescheinigung, auf der eine bestimmte Menge Feingold vermerkt ist, abgegeben; diese Goldmenge ist «der materielle Wert des erworbenen Immateriellen». Der Käufer muss diesen Empfangsschein verbrennen um wirklich Besitzer der erworbenen Zone zu werden, und die Hälfte des an der Transaktion beteiligten Goldes wird in den Fluss geworfen. Der Sammler wird Aktionär. In der Transaktion wird etwas fixiert: Das Werk tritt erst im Moment der Beziehung zwischen Käufer und Verkäufer in Erscheinung. Es ist diese Beziehung. Im Kern des «blauen Unternehmens» stösst man also auf einen Fluss, der parallel zum Geldfluss verläuft, eine Energie, die diesen Fluss verdoppelt und gleichzeitig in ein verachtetes Jenseits verbannt.

6. Mit der Erfindung des Kinos im Jahr 1895 verliert die Malerei ihre dokumentarische Funktion zugunsten der industriellen Produktion des «wahren» Bildes. Denn das Kino ist, laut Pier Paolo Pasolini, die Schriftsprache der Realität. Einer der ersten grossen Theoretiker des Films, André Bazin, sprach von einem «ontologischen Realismus», der das kinematographische Bild auszeichne: Was auch geschieht, der Film ist immer eine Dokumentation seiner eigenen Drehbedingungen und eine Aussage, deren oberstes Gesetz die Aufzeichnung ist. Was hat uns die Sprache des Films gebracht? Die Möglichkeit Realität jenseits aller verbalen Vermittlung abzubilden. Man setzt Objekte, Körper vor eine Kameralinse und diese Objekte und Körper prägen sich ihr ein.

7. Der grösste Teil der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, von der Erfindung des Readymade bis zur Konzeptkunst, dreht sich also um zwei Schlüsselbegriffe: Appropriation und Aufzeichnung. Duchamp annektiert das serielle Objekt, die Neorealisten die soziale Realität, die Pop-Art macht sich die Bilder des Konsums zu eigen, die Minimal Art die rationalen Formen der Industrie... Abstrakter Expressionismus und Action Painting zeichnen ein Ereignis auf: Pollock zeigt die seismographischen Aufzeichnungen seines Nervensystems in voller Aktion; die Konzeptkunst präsentiert die Dokumentation einer Arbeit, die entweder stattgefunden hat oder noch im Gange ist. Mit der Fluxusbewegung schliesslich hat die Entwicklung einer neuen Produktionsweise eingesetzt, an welche die überzeugendsten Formen der zeitgenössischen Kunst anknüpfen: Das Werk ist nicht länger Aufzeichnung eines Zustandes, sondern wird Matrix, Partitur, ein Objekt, das andere Objekte oder ein Verhalten erzeugt. Heute präsentiert uns die Kunst keine abgeschlossenen Ereignisse mehr: Sie ist nicht länger eine Tatsache, die das Publikum zur Kenntnis nehmen muss, sondern sie entwirft

Formen der Zukunft, provoziert selbst Ereignisse und ruft bei den Betrachtern bestimmte Verhaltensweisen hervor.

Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt

NICOLAS BOURRIAUD ist Co-Direktor des Palais de Tokyo in Paris. 1998 erschien seine *Esthétique relationnelle* (Presses du réel, Paris).

SEVEN NOTES ON THE IMMATERIAL

NICOLAS BOURRIAUD

1. Material, Immaterial? This binomial pair seems as antiquated to me today as the abstraction/figuration dyad of the fifties. We know, since Durkheim and the beginning of the twentieth century, that social facts are objects, and that objects are events, before being bits of space. If I like artists such as Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, or Maurizio Cattelan, whose works are often considered as performances or situations, it is not because they have good ideas. It is because they elaborate forms—space-times, formations, or formal flows, if you will—that must be evaluated aesthetically, which is to say, in the same way, and with the same tools, as a Piet Mondrian painting or a Robert Smithson sculpture. If an artist reproduces in his work a gesture identical to one by Tiravanija, that doesn't automatically make it interesting. It is a question of form.

2. Since 1960, Stanley Broun has made walking the basic material of his artistic activity. He left white sheets of paper lying on the pavements of large cities and thus recorded the traces of anonymous passersby. Later, he counted his total number of footsteps in countries he visited: Algeria: 136,774. Spain: 143,419... More recently, he asked people for directions and followed the various, at times contradictory, itineraries he was given, scrupulously noting them down on paper. He was thus remote-controlled, acted upon by anonymous actors. These are forms. Are they immaterial, conceptual? It is a question of degree and of respective valuations.

3. Manuel Castells' essay, "The Rise of the Network Society," describes the emergence of a horizontal world, in which communication flow and the technological revolution are eroding the old hierarchies. The stupendous rise of the Internet and the need to reactivate connections and contacts badly damaged by industrial society have encouraged artists to explore a new field: the *interhuman*. After consumer society, here is communication society. The first produced pop art, the second, a *relational* art that takes the sphere of human relationships as its point of departure. Artists thus invent social models, or modes of communication, and, in a more or less immaterial way, sketch upon the *flows* that connect us to one another. Another symptom of this relational aesthetic: the artists of this new generation work together, in couples or in groups, or they produce their work in collaboration with other professionals, or with the help of outsiders; the *dialogue* becomes an artistic form.

4. These relational practices can be traced back to the appearance of new interactive technologies that threaten to ghettoize human relationships, but also to the emergence of the tertiary sector, i.e. the service industry. In our daily life, relationships with others become concrete objects which can be commodified and fetishized. When he was invited to the 1993 Venice Biennale, Maurizio Cattelan merely contacted a cosmetics company and rented his space to them. The piece is entitled: *WORKING IS A BAD JOB*. Because the artist puts himself at the center of the debates that pervade the workplace, the enterprise itself becomes his material. Liam Gillick elaborates a real tertiary aesthetic with his minimal forms recycled as corporate furniture, his opera dedicated to the vice-president of Sony, or his strange novel about a "big conference centre." He thereby reconstitutes the invisible links between the avant-garde and the transformations of the global economy. A libretto, music, musicians, singing: what is truly *material* in an opera?

5. At the stock exchange in Paris (or Frankfurt or Hong Kong or New York), we purchase material goods which we'll only ever see in the form of titles; we exchange values, shares. The bulk of global financial transactions, which deeply affect our daily life and durably influence national politics, does not correspond to any visible reality or to any concrete object. In the same way, the financial bubble only indirectly refers to the reality of completed work. On February 10th, 1962, on the banks of the Seine, Yves Klein organized the sale of seven zones of immaterial sensibility, each bearing a number. Each zone was sold in exchange for a receipt indicating an amount

of gold: the "material value of the purchased immaterial." The purchaser had to burn the receipt in order to truly acquire the zone, and one half of the gold used for the purchase was to be thrown into the river. The collector becomes a shareholder. Something is made concrete in the transaction. The work appears at the moment of the relationship between the seller and the buyer. It is that relationship. At the core of the blue enterprise, then, is a flow that follows the patterns of monetary circulation, an energy that duplicates it while, at the same time, displacing it toward a despised *beyond*.

6. With the invention of the cinema in 1895, the painter's brushstroke lost its documentary function and was superseded by an industrial engineering of the true image. For cinema, as Pier Paolo Pasolini writes, is "the written language of reality." André Bazin, one of the first great theoreticians of the cinema, described it as "ontological realism": whatever happens in it, a movie is a documentary on the conditions of its own shooting, a discourse whose primary purpose is to record. What has the language of the cinema contributed? The possibility of representing the real without any linguistic mediation: objects and bodies are placed in front of a lens and they imprint themselves on film.

7. Most of the art of the twentieth century, from the appearance of readymades to conceptual art, developed around two key notions: appropriation and recording. Duchamp annexed the serial object, the New Realists took over sociological reality, pop art appropriated images of consumerism, and Minimalism, the rational forms of industry... Abstract Expressionism recorded an event. What Pollock showed were the seismographic charts of his nervous system in action; Conceptual Art presented documentation of a work completed or in progress. A new mode of production began to develop with Fluxus and it continues to feed the strongest contemporary art practices today. The work ceases to be the recording of a state of things and becomes a matrix, a score, an object generating other objects or attitudes. Art no longer presents a past event; it no longer constitutes a fact that the public is called upon to observe; it produces future forms, it provokes other events, it induces behaviors among the viewers.

Translation from the French: Anthony Allen

NICOLAS BOURRIAUD is co-director of the Palais de Tokyo in Paris. His *Relational Aesthetics* was published in 2002 (Dijon-Quetigny: Les Presses du Réel / French original: Paris, 1998).