

Someone Else's Problems in Doing This Work as It Is Linked to Writing¹

Keith Tilford

The domain of art history is strewn with the bleached bones and fossil remains of different species of developmental histories of art.

—Marx Wartofsky²

1. Über die Umkehrung struktureller Konsequenzen

Räumen wir zunächst die Annahme aus dem Weg es sei selbsterklärend, was es mit dem Titel auf sich hat – außer für jenes *kultivierte Publikum*, das es wohl oder übel geben mag, das jeglicher Erklärung entbehren kann. Der Titel ist die abgewandelte Überschrift eines Textes des Konzeptkünstlers Michael Asher, einer nachträglichen Reflexion über seine Ausstellung in der Renaissance Society der University of Chicago 1990, die er 1991, fast ein Jahr nach Ende der Ausstellung, verfasste. Wer auch immer zu einem solchen Publikum zählen mag, sie überschneiden sich ebenfalls mit jenen potenziellen Betrachtenden, die im spekulativen Fadenkreuz der künstlerischen Praxis stehen, die das kollaborative Künstler- und Nicht-Künstler-Geschwisterpaar Ellis von Sternberg und Parker von Sternberg (EVSPVS) verfolgen. Es geht hierbei nicht darum, einen direkten Vergleich zwischen den jeweiligen Praktiken einer historischen Figur der Konzeptkunst und dem „postkonzeptuellen“ Ansatz zeitgenössischer Kunstschaffenden zu ziehen, sondern vielmehr darum, EVSPVS innerhalb einer *technischen Abstammungslinie* zu verorten, die für konzeptuelle und postkonzeptuelle Praktiken insgesamt relevant ist.

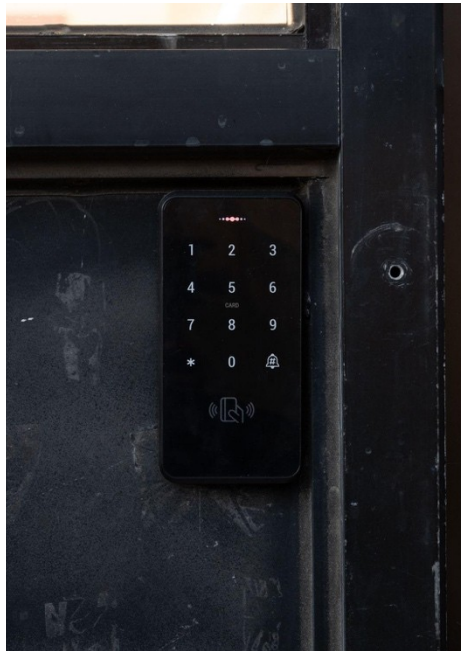
Es ist angemessen, diese Abstammungslinie als technisch zu bezeichnen, da das Schaffen von Kunstwerken innerhalb dieser Tradition – oder in Anlehnung an sie – bedeutet anzuerkennen, dass Objekte und Dokumente, insofern sie in bestimmten Systemen zirkulieren, eine gewisse administrative Funktion übernehmen, die ästhetische und kulturelle Belange überlagert, wie sie stets von Institutionen, Machtverhältnissen, interpretativen Rahmen, Geschmacksfragen, Märkten und womöglich auch vom ambivalenten Verhältnis konzeptueller Praktiken zum Schreiben vermittelt werden, wie es bei Asher faktisch der Fall ist. Wie auch bei anderen Praktiken dieser Linie sollten die Arbeiten von EVSPVS daher eher als diagrammatische Präsentationen betrachtet – oder, um eine gewisse klinische Schärfe zu bewahren – *behandelt* werden, die einen expliziten Antagonismus gegenüber der Annahme betonen, Kunst sei Index der Intentionalität und Grabkammer der Sinnhaftigkeit, die letztlich immer auf die Subjektivität einer schöpferischen Instanz verweist.

Im Fall von EVSPVS kommt dem Schreiben keineswegs jenes unverhältnismäßig hohe Gewicht bei, das es bei Asher für die Konservierung und Weitergabe seiner Praxis hat. Ebenso wenig ist ihre künstlerische Arbeit in gleichem Maße „abhängig von den jeweils gegebenen

¹ „Referenzen in Kunstwerken werfen Betrachter in assoziative Endlosschleifen darüber, was das Werk bedeutet. Dadurch entsteht beim Betrachter die Illusion, etwas Tiefgründiges erlebt zu haben. In dieser Hinsicht handelt es sich um eine Ablenkung, damit der Betrachter die Arbeit des Künstlers für ihn übernimmt. Es ist auch eine Ablenkung, um den Eindruck zu erwecken, dass der Künstler Teil des Kunstwerks ist, obwohl er in Wirklichkeit in seinem Atelier sitzt und bereits dabei ist, eine weitere Reihe von Referenzen für ein anderes Kunstwerk ausarbeitet.“ (Asher 2019, 34).

² (Wartofsky 2013, 227).

Umständen, die den Rahmen jeder Ausstellung und ihres Kontexts bilden“ (Asher, [1992] 2019, 45). Man kann EVSPVS keinesfalls unterstellen, sie seien außerstande, eine eigene kritische Reflexion darüber vorzulegen, weshalb sie bestimmte Vorgehensweisen wählen – wie ihre kürzlich erschienene Publikation *New Works* (2023) unterstreicht. Allerdings bleibt festzuhalten, dass dieses Dokument bislang eine von nur wenigen Veröffentlichungen darstellt und den Ausblick auf weitere gibt. Noch wesentlicher ist jedoch, dass es sich hierbei streng genommen nicht um ein von EVSPVS selbst verfasstes Schriftstück handelt, sondern um eine überarbeitete Abschrift eines Gesprächs zwischen EVS und den Künstler:innen Nandi Loaf und Pieter Schoolwerth als Reaktion auf eine Ausstellung desselben Jahres in der Galerie King’s Leap, New York. Dies ist insofern relevant, als das Dokument – im Hinblick auf das Folgende – eine Ausführung bietet, ohne ausdrücklich das Ausmaß der Verstrickung der von ihnen geschaffenen Objekte mit Sprache und Begrifflichkeit, also mit Diskurspraktiken, zu bestimmen.



JASAG Complete Access Control Set, 125KHz Fully Waterproof RFID Keypad (3000 Users Capacity) + 180KG/380lbs Magnetic Door Lock + DC12V 3A Power Supply + Release Button and 10PCS Key Cards, Outdoor, Maße und Materialien variabel, 2025.

Eine dauerhafte Installation, die in den Eingangsbereich von King’s Leap Fine Arts LLC integriert wurde: ein elektromagnetisches Schließsystem, verbunden mit einem Zugangspanel mit Touchpad und einem Notausschalter. 50 RFID-Schlüsselkarten wurden für das System programmiert, zwischen den Künstlern und der Galerie verteilt und ausgewählten Mitgliedern der Öffentlichkeit überlassen. Besucher, die keinen Schlüssel besitzen, müssen explizit um Zugang bitten, um eintreten oder wieder hinausgehen zu können. Die Galerie bleibt während der Öffnungszeiten durch dieses System verschlossen.

Soweit eine Betrachterin oder „Teilnehmerin“ Zugang zur Arbeit von EVSPVS erhalten möchte, ist dies nur möglich, wenn berücksichtigt wird, dass sie als Praktizierende – ähnlich wie Asher – eine Methodik verfolgen, die darauf abzielt, „formale Mittel zu nutzen, um in sozialen Räumen zu agieren“ (Asher [1992] 2019, 59). Es wäre ein Fehler, hierin eine Anlehnung an die Ambivalenz und Raffinesse der sogenannten „relationalen Ästhetik“ zu sehen. Was ich hier herausarbeiten möchte, ist vielmehr, dass es EVSPVS, ganz ähnlich wie Asher, darum geht, Kunst und deren Plattformen zu nutzen, um „strukturelle Elemente sichtbar zu machen“. Dies scheint zumindest im Fall ihres Türschloss-Projekts von 2025 zu gelten, das als „dauerhafte Installation im Türbereich von King’s Leap Fine Arts LLC“ beschrieben wird und eine RFID-Schlüsselkarte erfordert, sodass diejenigen, die nicht im Besitz einer der 50 Karten sind, um Einlass bitten müssen.³ Wie bei ihren anderen Projekten steht auch hier das „Material“ der Arbeit – also das Werk selbst – für die Priorisierung sozialer, kultureller oder ökonomischer Transaktionen, sodass die Ergebnisse eines vordefinierten Ablaufs, zumindest

³ Wie von der Galerie erläutert: „Eine dauerhafte Installation, die in den Eingangsbereich von King’s Leap Fine Arts LLC integriert wurde: ein elektromagnetisches Schließsystem, verbunden mit einem Zugangspanel mit Touchpad und einem Notausschalter. 50 RFID-Schlüsselkarten wurden für das System programmiert, zwischen den Künstlern und der Galerie verteilt und ausgewählten Mitgliedern der Öffentlichkeit überlassen. Besucher, die keinen Schlüssel besitzen, müssen explizit um Zugang bitten, um eintreten oder wieder hinausgehen zu können. Die Galerie bleibt während der Öffnungszeiten durch dieses System verschlossen.“

nach eigener Aussage, „die strukturellen Folgen, die künstlerische Praktiken für gewöhnlich und meist unbemerkt reproduzieren, umkehren“. ⁴

Dennoch unterscheidet sich ihre Position darüber, was „strukturelle Elemente“ sind oder als solche verstanden werden sollten, nicht nur von dem, was frühere – nennen wir sie „institutionelle Kritiker:innen“ – zum Thema machten, sondern unterwandert diese Themen zugleich, indem ein umgekehrtes Arsenal formaler Mittel eingesetzt wird, die dennoch als epistemische Vermittler fungieren,⁵ um *mehr über die Art von Publikum zu erfahren*, an die sie sich richten möchten. Eines dieser formalen Mittel ist der Vertrag und die Auftragsarbeit – ein notwendiges strukturelles Element, um *diesen* Text als eine Form von Arbeit zu extrahieren, die für die Realisierung eines bestimmten Werks erforderlich ist, welches *nicht* dieser Text selbst ist, für das aber dieser Text zu einem weiteren strukturellen Element wird, das seine Erscheinungsbedingung darstellt – vielleicht in ähnlicher Weise, wie der Rahmen die Bedingung für das Sichtbarwerden eines Kunstwerks ist: Er ist dasjenige, „das zwei vollkommen unterschiedliche Räume voneinander trennt, die auf irgendeine Weise koexistieren“ und einen „klassischen Screen“ definiert (Manovich 1995, 2).

2. Kunstverfahren, Können und Wissen: Kunst als kognitive und kulturelle Technik

Man könnte als Leser:in annehmen, dass die Praxis von EVSPVS kompositorisch mit Techniken verbunden ist, die auf Handwerklichkeit um der Handwerklichkeit willen beruhen, und insbesondere mit jenen Formen technischer Arbeit, die von anderen ausgeführt werden müssen – auch wenn, wie im Folgenden ausgeführt wird, dies nicht ihre einzige Form der Abhängigkeit oder Technik ist. Als Protokoll der formalen und materiellen Ausführung jeglicher Art von Werk geht ihr künstlerisches Verfahren weder ausschließlich aus Belangen der Strategie noch der Taktik hervor, sondern nutzt – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – ein Ensemble technischer Verfahren, das sowohl praktische als auch konzeptuell-theoretische Fähigkeiten bindet und eine Art ‚politische Verschmutzung‘ erzeugt (vgl. Negarestani, 2008). Es versteht sich vielleicht von selbst, dass selbst für „Eingeweihte der Kunstwelt“ und solche mit *Insiderwissen* die Vorstellung ungewöhnlich ist, Kunst könne einzig aus solchen Abhängigkeitsverhältnissen hervorgehen. Solche Abhängigkeiten sind zudem als technische Abstammungslinie durch ihr Verhältnis zur Technik bestimmt. Dass die Technik *als solche* in der Kunst auf eine untergeordnete Rolle verwiesen oder sogar systematisch aus normativen Wertmodellen von Kunst verdrängt wurde, zugunsten von Narrativen, die ihre Ontologie stattdessen mit Formen von Subjektivität und Ausdruck verknüpfen, bleibt eine der größten Täuschungen kolonialer Geschichte.

Eine bedeutende Ressource zur Aufarbeitung dieser historischen *Verschleierung*, die auf einem Jahrzehnt gemeinschaftlicher Forschung basiert, ist das kürzlich erschienene Werk *The Making of Technique in the Arts* (2023), herausgegeben von Sven Dupré und Marieke Hendriksen. Sie bauen auf der Forschungsgruppe *Art and Knowledge in Pre-Modern Europe* am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte (2011–2015) auf und führen die Arbeit im Rahmen des ERC-ARTECHNE-Projekts der Universität Utrecht und der Universität Amsterdam (2015–2021) weiter. Überspitzt ausgedrückt war das Forschungsergebnis, dass der Begriff „Technik“ selbst aus dem Kunstkontext verdrängt wurde, als Folge einer operativen Rekursivität der *Forschung* selbst, die für einen verknüpfenden und ungleichmäßigen Entwicklungsprozess mitverantwortlich ist. Wie Dupré und Hendriksen formulieren, „machte die klassische Verbindung von *technē* und Ethik den Begriff problematisch, um die künstlerische Bearbeitung von Materialien durch Hand und Geist zu beschreiben“, was teilweise erklärt, weshalb sich

⁴ EVS, persönliche Korrespondenz.

⁵ Diesen Begriff entlehne ich Lorenzo Magnani, bei dem er eine konkret funktionale Bedeutung innerhalb der Wissenschaftsphilosophie hat, aber durchaus auch auf Alltägliches wie Bleistifte oder Ampeln übertragen werden kann.

beim Studium zahlreicher Rezepte, Handbücher, Geheimschriften usw. über mehrere Jahrhunderte hinweg zeigt: „In den über 600 verschiedenen kunsttechnischen und theoretischen Quellen in sechs europäischen Sprachen, die zwischen 1500 und 1900 erschienen, taucht der Begriff ‘Technik’ und verwandte Formen des Wortes erst spät im neunzehnten Jahrhundert auf“ (9–10).

Diese Leerstelle, die für das allgemeine Verständnis der Herstellung von Dingen vielleicht weniger bedeutsam erscheinen mag, ist im Bereich der Kunst von zentraler Bedeutung. Das zeitgenössische Kunstgeschehen ist weitgehend von einer Situation geprägt, in der die Technik durch das „autonome künstlerische Subjekt“ – ein Überbleibsel der Romantik (wobei dies keineswegs erst dort beginnt, vgl. Beech, 2020, siehe unten) – überschrieben wurde. Umso mehr, als Kunst heute als selbstreflexives Modell erscheint, in dem die Erwartung einer analytischen und kritischen Auseinandersetzung mit der historischen Bedeutung der Technik – die als bemerkenswert, von Künstler:innen oder Institutionen anerkannt und zudem transparent gemacht werden sollte – durch einen Schleier der militanten Unklarheit in Bezug auf den „semantischen Gehalt“ des sogenannten „intuitiven Zugangs zu Materialien“ der Künstlerin ersetzt wird. Die *verlässlichen Resultate*, die entstehen, wenn *Intuition in Anspruch genommen wird* als maßgebliche kognitive Fähigkeit – insbesondere dann, wenn dieses Modell umgekehrt wird –, entlarven diese Fähigkeit als etwas *altbekannt Verdächtiges*: als das unvermeidlichen und diskursiv unterfütterte Schuldige, das Affekt und Verständlichkeit vortäuscht und damit, ohne zu zögern, ein Wissensverbrechen an sich selbst begeht.

Dieses historisch legitimierte Täuschungsmanöver im Namen der Bewahrung einer Kunstidentität, die im 18. Jahrhundert erfunden wurde, lässt sich durchaus als Symptom tieferliegender Bedingungen hinsichtlich der Bedeutung und Verwendung von Technik und Technologie als begriffliche Ressourcen lesen. „Technologie“ sollte heute – wie es in Frankreich seit Langem durch die Arbeiten von Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan und Bertrand Gille verstanden wird – im wörtlichen Sinne als „Wissenschaft der Techniken“ aufgefasst werden. Eine weitergehende historische Neubewertung bleibt dennoch erforderlich. Wie Eric Schatzberg (2018) vorgeschlagen hat, sollten wir, wenn es um unsere Handlungsfähigkeit angesichts technologischer Zukünfte geht, von einem instrumentellen zu einem kulturellen Verständnis von Technologie übergehen. Für zahlreiche Anthropolog:innen ist Schatzbergs Forschung zu einem festen Bezugspunkt geworden; seine historische Neubewertung erweist sich dabei als wesentlich für die erneute Betrachtung des Technikbegriffs (vgl. Camolezi und Hilaire-Pérez 2024).

Um dies zu tun, müssten implizit auch die Konsequenzen der Urteilskraft im Kontext ihrer langen kooperativen Geschichte der *Einschreibung in kulturelle Modelle* ausgearbeitet werden (zum Konzept kultureller Modelle siehe Bennardo, De Munck & Chrisomalis, 2024). Wie der Kognitionsanthropologe Stephen C. Levinson (2024) nahelegt, ist Kultur nicht etwas, aus dem Technologien hervorgehen; vielmehr ist Kultur auf der Ebene der Kognition *selbst* eine Technologie, sofern Kognition in ihrem „erweiterten“ Sinne verstanden wird.⁶ Seinen Einschätzungen nach ist Kultur „ein unwahrscheinliches biologisches Resultat“, das funktional einen zentralen Raum schafft „für das Teilen von Dingen, die nützlich sind (d.h. Tricks, wie man etwas macht), wobei der Gewinn darin besteht, dass Individuen mehr herausholen, als sie hineinstecken. Was sie herausholen, so schlage ich vor, ist eine völlig neue Form der Kognition, die einen merkwürdigen ontologischen Status hat und nicht vollständig in Köpfen verortet ist.“ (2024, 245) Ein kulturelles Modell kann demnach als mentale Konfiguration von minimal relevanten kulturellen Inhalten verstanden werden. Während dies dem Konzept der „kognitiven Karten“ ähnelt, besteht der Unterschied darin, dass kulturelle Modelle nicht bloß interne Repräsentationen des Geistes sind. Man denke etwa an das kulturelle Modell des

⁶ Das zeitgenössische Verständnis von Kognition, das sich im letzten Jahrzehnt durchgesetzt hat, ist das der „4E-Kognition“: ein Rahmenmodell der kognitionswissenschaftlichen Philosophie, das besagt, dass Kognition *embodied*, *embedded*, *enacted* und *extended* ist – und damit über die traditionelle Auffassung hinausgeht, der Geist sei ausschließlich im Gehirn verortet.

Arbeiters: Es geht über die bloße Subjektidentität hinaus, die von sich behaupten kann: „Ich habe einen Job.“ Es ist vielmehr ein Modell, das dezentralisiert und codiert vorliegt in Arbeitsverträgen, Arbeitsgesetzen, der „Schicht“, Arbeitsplatzhierarchien, moralischen Narrativen über Produktivität oder Faulheit, Rentensystemen, Pausen, Versicherungen, bezahltem Urlaub oder dessen Vorenthalt. Gemeinsam ermöglichen sie Verhaltensweisen und Aktivitäten, die metakognitiv sind – am Beispiel von Levinson, der Jack Goodys (1977) Idee der „Technologien des Intellekts“ aufgreift, lässt sich dies etwa anhand des Schreibens veranschaulichen, das als Mittel, Technik oder Instrument fungiert, das Kognition auslagert und dadurch Prozesse des Editierens oder der Rekombination ermöglicht, die wiederum eine Vielzahl neuer kognitiver Ressourcen für die Intelligenz hervorbringen.



MCM Ceramic Black Glossy Silhouette Nude
Man Sitting Sculpture Modernist Abstract,
glasierte Keramik, 25 x 20 x 10 cm, 2025,
Courtesy Sasha Miasnikova.

Freunde, Bekannte und Mitarbeiter:innen der ausstellenden Einrichtung sind eingeladen, den Künstler:innen einen persönlichen Gegenstand als Leihgabe für die Ausstellung zu überlassen. Die Auswahl der Objekte wird vorab gemeinsam abgesprochen. Sollte ein Leihobjekt verkauft werden, sorgen die Künstler:innen für vollständigen Ersatz beim oder bei der Leihgeber:in. Die Namen der Leihgeber:innen werden jeweils in den Werkmaterialien genannt. Die Präsentationsweise legt allein die ausstellende Institution fest.

Aktuelle, einschlägige Forschung in den Kognitionswissenschaften wird unter der Leitung von Judith Fan am Cognitive Tools Lab der Stanford University betrieben – als Weiterentwicklung der Forschung zu Diagrammatik und der kognitiven Funktion von Gesten in Bereichen wie der Psychologie, sozialer Robotik und maschinellem Lernen, in denen Bilder eingesetzt werden, um das *Verständnis der Proband:innen für Mechanismen zu testen*.⁷ Den Teilnehmer:innen wird zunächst ein physisches Gerät gezeigt und werden daraufhin aufgefordert, in Skizzen, Diagrammen und Entwürfen darzustellen, wie dieser Apparat mit Zahnrädern und Hebeln funktionieren könnte, um so ein vertieftes Verständnis von „mechanistischen Erklärungen“ innerhalb von Informationssystemen zu gewinnen. Die Relevanz dieses Forschungsansatzes für eine Praxis wie die von EVSPVS zeigt sich darin, dass ihre Werke eine ähnliche Untersuchung an einer sozialen Maschine verfolgen, deren einzelne Elemente sich dem Sichtbaren oder rein Physischen mitunter entziehen. Da das darin wirksame kulturelle Modell andere dazu einlädt, an *Geschmack* teilzuhaben, lassen sich die Werke als eine Frage an die Betrachter:innen nach ihrem Verständnis der Struktur und Funktionsweise dieser Maschine begreifen. Kurz gesagt, präsentieren sie ein Diagramm für einen Mechanismus der Komplizenschaft, der – sofern und soweit es um Geschmack geht, und in Anlehnung an Asher – an Unterwerfung, institutioneller Aufrechterhaltung und der Stabilisierung kultureller Hegemonie als Kategorie von „ästhetischer Erfahrung“, die zugleich ein „Produkt unserer Marktwirtschaft“ ist ([1990] 2019, 28), beteiligt ist.

Es wäre demnach sinnvoll, die Projekte, die EVSPVS ‚uns‘ präsentieren als „abstrakte Artefakte“ im Sinne von Steven French (2017) zu betrachten, wie er dies auf wissenschaftliche

⁷ Über den Beitrag der Kognitionswissenschaft. vgl. Judy Fan: https://www.youtube.com/watch?v=AF3XJT9YKpM&ab_channel=MITQuestforIntelligence

Theorien im Kontext von Kunst oder Comics bezieht. Diese erzeugen „Instanzen“, von denen keine einzelne Komponente (wie es im Fall von Comics etwa Zeichnungen, Seiten, oder Schrift sind) selbst als Instanz gilt, sondern erst durch die hybride Kombination zu Theorien, Kunstwerken oder Comics werden können. Was genau bedeutet das? Sofas, Gepäck, Pressemitteilungen und andere geliehene oder erworbene Objekte und Materialien verstreut auf einem Feld; Rahmenbauer:innen, die nicht näher definierte Bildern handhaben; dieser Essay selbst – sowie die kultivierte Aufmerksamkeit, die als Verhaltensregel für alle gilt. All dies impliziert die Aktivierung dessen, was der Kunsthistoriker John Roberts als „allgemeine soziale Technik“ beschreibt: das historisch gewachsene Ensemble von Fähigkeiten, Verfahren und technischen Mitteln, das soziale Arbeit organisiert – jedoch erst in jener Form, die nach dem Zusammenbruch der Dialektik zwischen *skill*, *deskilling* und *reskilling*, die die historische Avantgarde bewegte, zum Tragen kommt – wobei Kunst der Kunstfertigkeit nicht mehr als etwas „Fremdes“ entgegensteht.⁸ In diesem „zeitgenössischen Umstand“ können Kunstwerke keine „autonomen Ausnahmen“ mehr sein, sondern etablieren sich als eine ‚normierte Art‘, wobei EVSPVS aus dem auswählen, was French (in Anlehnung an Nicholas Wolterstorffs „Handlungsnetzwerke“ in *Works and Worlds of Art*, 1980) als „eine bestimmte Menge von Eigenschaften, die einem Werk zugeordnet werden, sodass sie normativ mit diesem Werk verbunden sind“ (2017, 187, Fn. 12), beschreibt. Ihre Praxis verhandelt die Bedingungen des Erscheinens des Kunstwerks neu, subtrahiert dabei Intentionalität, sodass das Ergebnis dieser Erscheinung von einer symptomatischen Verflechtung abhängt, in der die Eigenschaften des Werks nur durch ihre Einbettung in die allgemeine soziale Technik verständlich werden, die Produktion und Zirkulation regelt. In jedem Fall ist es der Versuch, experimentelle Konsequenzen aus solchen ideologischen Kreisläufen zu aktivieren und herauszuarbeiten.

3. Über die „kollaborative Anfertigung“ und den historischen Voraussetzungen von Kunst

Jedes Projekt oder Produkt von EVSPVS erfordert ein gewisses Maß an Mitproduktion, wobei ich jedoch zögern würde, dies als „Ko-Kreation“ zu bezeichnen, da die Endresultate sich nicht eindeutig innerhalb eines Rahmens der Zuschreibung verorten lassen, der als „Kollaboration“ gelten könnte. Es erscheint sinnvoller, stattdessen auf ein Verhältnis der Arbeitsteilung zu rekurrieren, das Jonathan Birch (2021) „kollaborative Anfertigung“ (*collaborative manufacture*) nennt – ein Konzept, das sich in den archäologischen Funden der steinzeitlichen Werkzeugherstellung nachweisen lässt, um damit eine ‚Fähigkeitshypothese‘ für die Entwicklung kultureller Normen zu begründen, die aus „einer besonderen Art von Koordinationsproblem entsteht, das der kausalen Undurchsichtigkeit komplexer Fertigkeiten entstammt.“ (196) In diesem Zusammenhang wird Expertise je nach Beherrschung bestimmter technischer Verfahren verteilt, wobei „einzelne Akteure in den frühen Stadien des Prozesses nicht vollständig wissen, was diejenigen tun werden, die ein Werkstück fertig stellen, und folglich auch nicht die Folgen ihrer eigenen Handlungen auf den weiteren Verlauf erfassen.“ (Ebd.)

Was in anderen Zusammenhängen eine notwendige Bedingung für die Herstellung von Teilen oder Werkzeugen darstellen würde, ist bei EVSPVS eine gezielte Ausrichtung der Nutzlosigkeit des Kunstwerks auf eine vergleichbare Reihe von „Downstream-Konsequenzen“, die erfordert, dass bestimmte Akteur:innen im Laufe der Zusammenarbeit im Unwissen gehalten werden. Wie EVSPVS selbst in Bezug auf derartige Fertigungsprozesse festhalten: „Genauso wie wir fragen können: ‚Wer ist für dieses Kunstwerk verantwortlich?‘ können wir

⁸ Wie Dave Beech jedoch im Hinblick auf diese „allgemeine soziale Technik“ feststellt: „Das, was John Roberts als ‚general social technique‘ beschreibt, ist keineswegs ein Nachweis für einen technischen Mangel der Kunst, sondern vielmehr Ausdruck einer verstärkten Identifikation des Künstlers mit geistiger Tätigkeit. Handwerkliche Verfahren in der Kunst sind kein Bekenntnis zum Handwerklichen, sondern stehen für die Autorität desjenigen, der Regeln setzt. Insofern ist das Wiederauftreten des Handwerklichen in der Kunst nichts anderes als eine Fortschreibung jener Feindseligkeit gegenüber dem Handwerklichen, die dem Kunstwerk innewohnt.“ (2020, 267)

fragen: „Wer hat es geschaffen?“ (2023, 33). Sollte man EVSPVS als Spieler eines Spiels begreifen, so ließe sich – in Anlehnung an Wittgenstein – sagen, dass der Begriff des „Spiels“ ein solcher mit unscharfen Rändern ist (vgl. Wittgenstein [1953] 2009, 34). EVSPVS bekunden eine ausgesprochene Ambivalenz gegenüber den formalen Resultaten einzelner Werke und demonstrieren damit exemplarisch, was andere, womöglich *ausdrucksstärkere* Kunstformen nicht leisten können: die Vorführung einer Kunst, die von individueller Autorschaft, möglicherweise auch von Gemeinschaft, und in jedem Fall vom Leben selbst abgekoppelt ist. Vielleicht erklärt dies auch, weshalb der Tod bei ihnen zuweilen als „Thema“ instrumentalisiert wird.



Couch (1), *PVC-Gewebe, Stahl*, 152,4 x 106,68 x 106,68 cm, Mit freundlicher Genehmigung von Michelle Uckotter, Couch (2), *Leder, Stahl*, 182,88 x 106,68 x 91,44 cm, Mit freundlicher Genehmigung von Otto Bonnen, Couchtisch, *Glas, Holz, Stahl, Beschläge*, 91,44 x 91,44 x 50,8 cm, Mit freundlicher Genehmigung von Eduard Weber, MCM Keramische schwarze glänzende Silhouettenfigur eines sitzenden nackten Mannes (1), *glasierte Keramik*, 25 x 20 x 10 cm, Mit freundlicher Genehmigung von Jordan Barse, MCM Keramische schwarze glänzende Silhouettenfigur eines sitzenden nackten Mannes (2), *glasierte Keramik*, 25 x 20 x 10 cm, Mit freundlicher Genehmigung von Jutta Holland, Keramische schwarze Silhouettenfigur eines sitzenden Mannes, *glasierte Keramik*, 25 x 20 x 10 cm, Mit freundlicher Genehmigung von Hyeon Jaesang, Keramische schwarze glasierte abstrakte moderne Figur einer sitzenden nackten Frau, FVD2 Schreibtisch- und Tischornament für Zuhause, Schlafzimmer, Wohnzimmer, Garten, Büro – Schwarz (1), *glasierte Keramik*, 25 x 20 x 10 cm, Mit freundlicher Genehmigung von Didi Gantzmann, (alle Werke 2024).

Wie zuvor im Zusammenhang mit der Überschreibung von Technik in den Entwicklungsgeschichten der Kunst angedeutet, hat Dave Beech (2020) eine hervorragende Analyse der Entstehungsbedingungen für die Kategorie der Kunst und ihrer Identität in Bezug auf das künstlerische Subjekt seit der frühen Moderne vorgelegt – insbesondere, wie sich diese Identität in einer Feindseligkeit gegenüber dem Handwerk und den praktischen Künsten ausdrückt. Für Beech wurden die Kategorien „Kunst“ und „Arbeit“ im 18. Jahrhundert zu „realen Abstraktionen“, das heißt, sie nahmen abstrakte soziale Formen an, die den Eindruck vermittelten, von konkreten modernen sozialen Beziehungen gelöst zu sein – ganz so, wie „Arbeit überhaupt“ von der Spezifität einzelner Tätigkeiten abstrahiert wurde. Diese Abstraktion fiel mit der Umstrukturierung von Arbeit an der Schwelle zur Industrialisierung zusammen. Wenn die Kategorie „Kunst“ historisch gerade durch eine bewusste Trennung von

Handwerk, Handel und industrieller Produktion entstand, dann geschah dies nur durch einen Prozess, der sich von der Renaissance bis in die Moderne erstreckte und darauf abzielte, Kunst als edel, unkommerziell, frei und individuell zu etablieren. Der oder die Künstler:in wurde zunehmend als eine besondere Art von Subjekt gedacht, das sich nicht mehr durch spezifische handwerkliche Fähigkeiten, sondern durch eine „allgemeine künstlerische Arbeit“ auszeichnete und damit zum Inbegriff der Freiheit von konventioneller Arbeit wurde. Beech bezeichnet solche Subjekte als „Fürsprecher des Nicht-Wissens“ (256). Sie stellen vielleicht das ‚vorherrschende Paradigma‘ dessen dar, was ein zeitgenössisches künstlerisches Subjekt sein soll – wobei dies keineswegs heißt, dass sie sprachlos wären, sondern vielmehr eine Form von Subjektivität vertreten, die – um eine bestimmte Kunstidentität zu bewahren – in einer fast schon Kantischen Tradition, geerbt von der Jenaer Romantik, darauf beharrt, künstlerische Verfahren als der Intelligibilität prinzipiell entzogen zu artikulieren.

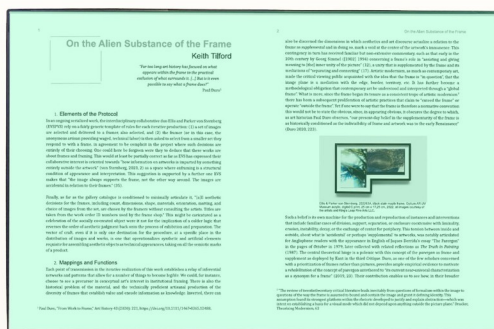
Bereits im 18. Jahrhundert waren diese Subjektpositionen der Kritik ausgesetzt, wie etwa d’Alembert im *Discours préliminaire* ([1751] 1963) bemerkte: „Unter tausend findet sich kaum ein Dutzend, das in der Lage ist, sich mit einer gewissen Klarheit über das von ihm verwendete Werkzeug und die von ihm hergestellten Dinge zu äußern. Wir haben Arbeiter kennengelernt, die vierzig Jahre lang arbeiteten, ohne irgendetwas über ihre Maschinen zu wissen.“ (123) Schatzberg weist darauf hin, dass sich im Zuge dieser historischen Entwicklung, durch die sich die Definition von Kunst als eine vom Handwerk abgehobene Identität verengt, der Begriff „Technologie“ zunehmend an die Stelle der materiellen Produktionsprozesse in der Industrie setzt. Dies ist das Ergebnis der Begegnung von Vernunft und Arbeit und der daraus folgenden Trennung der „freien Künste“ von den „praktischen Künsten“. Zugleich ist zu beachten, dass d’Alemberts abwertende Haltung einer westlichen philosophischen Tradition des vernunftgeleiteten, herabsetzenden Blicks auf manuelle Arbeit entstammt, die sich jedoch über die Identität der Kunst und künstlerischen Subjektivität hinweg bricht (vgl. Rocca 2024). So oder so verhält sich der Versuch, Subjektivität aufzuwerten, isomorph zu dem Versuch, durch Diskurs und Praxis (und welche Praxis ist in unserer Zeit nicht mit *Diskurs* verbunden?) das Kunstwerk von Rationalität oder Heteronymie abzusetzen. Historisch gesehen „arbeitete der Handwerker meist auf Auftrag, während der Künstler gegen Ende des 18. Jahrhunderts begonnen hatte, ‚spekulativ‘ zu arbeiten, das heißt, Werke unabhängig von einem Auftrag und im Voraus zu möglichen Verkäufen zu produzieren“ (Beech, 151). Kunst wurde, wie Marina Vishmidt (2018) schreibt, „eine Art Talisman oder Ersatz für eine Freiheit, die in den kapitalistischen Gesellschaftsverhältnissen andernorts verweigert blieb.“ (49)



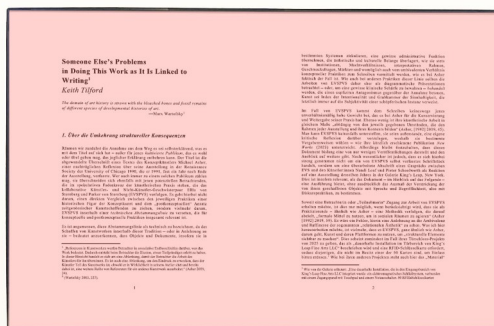
Gregory Jetstream LTS Hiking Backpack, Polyolefine, Papier, Tintenstrahldruck auf Papier, Marker, Stahl, PVC, Fiberglass, Nylon, Polyester, persönliche Gebrauchsgegenstände, 81 x 33 x 33 cm, 2024. Courtesy Madeline Stocker.

Sollte es EVSPVS darum gehen, eben dieses Verhältnis offenzulegen und umzukehren, könnte man das, was EVS als die „tief verwurzelte Negativität der modernen Kunst“ beschreibt (2023, 2), im Hinblick auf ihre eigene Praxis eher als eine gezielt *konstruierte Negativität* (und sogar als eine Art „Engineering von Verbindlichkeiten“ [*indebtedness engineering*], vgl. Appadurai 2012) verstehen, wobei ihre Projekte nur deshalb möglich sind, weil die Plattformen, in denen

sie verankert sind (sei es Institution oder Markt), gesellschaftlich durch den Kapitalismus – trotz aller Problematiken dieser Formulierung – „engineered“ wurden. Damit stehen wir erneut vor den Konsequenzen, die sich ergeben, wenn scharfe Grenzen zwischen Kunst und Technik oder zwischen Technik und der expressiven Spontaneität der Schöpfung des Künstlers gezogen werden. Wie der Anthropologe Tim Ingold (2001) im Rahmen einer Anthropologie der Fähigkeit anmerkt, handelt es sich hierbei um einen Antagonismus und Reflex, der unser Verständnis von Kreativität betrifft, das „eng an den Aufstieg einer eigentümlich modernen Vorstellung vom menschlichen Subjekt gebunden ist.“ (18) Unter genauerer Betrachtung, so Ingold, muss wir einräumen, dass „wir letztlich nicht mehr sicher sagen können, womit wir es eigentlich zu tun haben“ (20). Wenn Fähigkeit, wie Ingold es sieht (und dies ist keineswegs seine Erfindung), „die Koordination von Wahrnehmung und Handlung“ (20) ist, so könnten wir nur dazu gewinnen, wenn wir uns von normativen und interpretativen Rahmen wie der „Freiheit der Imagination“ oder dem „kreativem Ausdruck“ lösen. Gerade diese Begriffe, die künstlerische Intuition in den Vordergrund rücken, verschleiern nämlich, dass Kunstwerke als Produkte einer Spontaneität erscheinen, die Technik und Fähigkeit mittels verkörperter Wissensformen gleichsam in eine Black Box überführt. Das heißt nicht, dass es solche „Weisen des Wissens“ nicht gäbe – sie sind als entwicklungspsychologisches Faktum der Sprachveranlagung vorgelagert –, aber sie reichen nicht aus, um das Entstehen von Kunstwerken *in ihrer Allgemeinheit* zu erklären, weil sie diese als entkoppelt von den sie hervorbringenden und prägenden Systemen imaginieren. Wie Ingold selbst zugesteht, sind auch Pläne und Entwürfe als Fähigkeiten aufzufassen.



On the Alien Substance of the Frame by Keith Tilford (English), *Laserjet auf Papier*, 27,94 x 43.18 cm, (1/5) 2025



Someone Else's Problems in Doing This Work as It Is Linked to Writing by Keith Tilford (German), *Laserjet auf Papier*, 27,94 x 43.18 cm, (1/14), 2025

Die Konsequenzen solcher Verflechtungen sind in der Wissenschafts- und Technikforschung (STS) sowie der Wissenschaftsgeschichte inzwischen gut dokumentiert (vgl. Zilsel [1942] 2000; Smith 2004, 2006; Long 2011). Erst in jüngerer Zeit jedoch wird dieses Thema hinsichtlich der Trias von Kunstgeschichte, Theorie und Kritik mit merklicher Aufmerksamkeit behandelt. Das Problem, wie solche Verflechtungen Wert und Bedeutung aus künstlerischen

Produkten generieren und extrahieren, ähnelt in gewisser Weise Jaques Lacans (1972) Beispiel des entwendeten Briefes in der Psychoanalyse: Es ist nicht der Inhalt des Briefs, der zählt, sondern die Zirkulationen des Besitzes, in die er eingebettet wird – also die Spielregeln und Normen, die offenliegen und doch unsichtbar bleiben. Da diese Regeln und Normen regelmäßig und verlässlich *stillschweigend* befolgt werden, bedeutet es, solche Zirkulationswege (von Fähigkeiten, Gegenständen usw.) zum Gegenstand zu machen und Werke auf ihre Sichtbarmachung auszurichten, dass man beim oder bei der Betrachter:in das hervorruft, was die Anthropologin Cristina Grasseni (2004, 2007, 2025) als „skilled vision“ ausgearbeitet hat. Ihre Forschung liefert zahlreiche ethnografische Beispiele für ein mehr-als-visuelles Erlernen von *Expertise*, da „mehrere Sinne zusammenarbeiten und gezielt aufeinander abgestimmt werden müssen, um Deutlichkeit zu erreichen: also die Erfahrung, ein bestimmtes Objekt (oder eine bestimmte Anordnung von Objekten) als auffällig für die Wahrnehmung, kontextrelevant und einleuchtend für die prüfende Expertise zu erkennen“ (2025, 8). Nicht jedes Auge und nicht jeder oder jede Zeug:in weiß, worauf zu achten ist oder was am Tatort besonders ins Auge fällt – zumal sie vielleicht gar nicht wissen, dass sie sich tatsächlich an einem Tatort befinden.

4. Logiken des Shakedown

Um mit der Alltagssprache zu beginnen: Ein *shakedown* bezeichnet zugleich eine Erpressung wie eine Prüfung. Im Ingenieurswesen steht der Begriff für einen Probelauf – die gezielte Belastung eines neuen Systems, um unbekannte Mängel aufzudecken. Strukturell unterscheidet sich dieses diagnostische Verfahren nicht von der kriminologischen Variante: In beiden Fällen ist der Druck das Mittel, Enthüllung das Resultat. Die Logik des Shakedown ist in beiden Fällen eine des Zwanges, wobei gerade diese Zwangshandlung enthüllt – denn ein Shakedown legt mit Gewalt das Verborgene frei, indem er gezielt Schwachstellen und Sollbruchstellen eines Systems adressiert. Das heutige Leben im Kapitalismus ist geprägt von der Diffusion solcher Logiken, die sich in vielfältige Operationen verwandeln, in denen auf jeder Ebene Macht, Verwundbarkeit und Extraktion ineinandergreifen. Insofern folgen sie einem allgemeinen Schema menschlicher Aktivität – etwa, wenn sie in den ausbeuterischen Strukturen neoliberaler Extraktion Subjekte in endloser Verschuldung halten, oder im institutionellen und bürokratischen Rahmen, wo Organisationen ihren Teilnehmenden überschüssigen Affekt, Zeit oder Identität entziehen. Auf psychischer Ebene beschreibt der Shakedown die immer wiederkehrende Rückkehr des Traumas, das zur Spur einer Internalisierung wird: Das Subjekt wird fortwährend in die Lage versetzt, „etwas aufgeben“ zu müssen, um sich neu zu stabilisieren – um den Preis einer wiederholten Enteignung; jener Druck, der so lange ausgeübt wird, bis verborgene Reserven (sei es Land, Arbeit oder Kräfte) sichtbar gemacht und angeeignet werden.

Dies wird so lange wiederholt, bis eine Ressource oder eine Schwäche zutage tritt. Selbst in streng technischen Zusammenhängen finden wir das gleiche Prinzip: Druck wird ausgeübt, bis das System seine Schwelle preisgibt und sich daraufhin in einen neuen Zustand des Gleichgewichts versetzt. Man könnte sagen, der Shakedown bezeichnet das erzwungene unter Druck setzen von Materie – den Punkt, an dem die Belastbarkeit selbst sichtbare Gestalt annimmt. Nennen wir es „koerzitive Optimierung“⁹ – eine Begrifflichkeit, die bereits eine flüchtige Gegenüberstellung von Foucault und Bataille zu erhellen vermag, insofern es um die maximale Extraktion von Leistung und Verausgabung geht: Subjekte werden in einen Kreislauf von Verlust und Risiko gezwungen, und das Vermögen, einen Shakedown auszuhalten, wird selbst zum Mehrwert (Resilienz als Ware). Vor allem aber geht es beim Shakedown nie nur um das Erpresste, sondern immer um die Inszenierung der Offenlegung – um die Dramatisierung jenes Augenblicks, in dem das Verborgene ans Licht kommt. So ist der Shakedown sowohl eine tief ästhetische als auch politische Form: Seine „Show“ ist ebenso bedeutsam wie seine

⁹ Dieser Begriff ist zwar fast ausschließlich in der Mathematik gebräuchlich, entfaltet hier jedoch einen besonderen Nutzen als begriffliches Werkzeug für die Geisteswissenschaften.

„Beute“, denn sie organisiert Sichtbarkeiten und zwingt Subjekte und Systeme durch Druck, Demütigung oder Drohung zur Offenlegung.



Security Bar, *Kantholz*, 3,8 x 8,9 x 104 cm, 2023, Courtesy Twelve Ten Gallery.

Man stelle sich die Praxis der verstorbenen Konzeptkünstlerin Lutz Bacher als eine fortwährende Inszenierung von Shakedown-Logiken vor. Eine solche Lesart würde dem aktuellen Trend der Mythisierung und dem Kultstatus, den Bacher unter Eingeweihten der Kunstszene erlangt hat, wohltuend entgegenwirken. Bachers Werke üben nicht selten einen Zwang auf die Betrachtenden aus, insbesondere durch ihre konsequente Nutzung von Anonymität und Pseudonymität, die als eine Art künstlerischer Shakedown gegenüber dem Anspruch der Kunstwelt auf transparente Subjektivität gelesen werden können. Entgegen der landläufigen kunstkritischen Meinung ist das Pseudonym hier vor allem ein Täuschungsmanöver, das keineswegs die Anonymität begünstigt, sondern im Gegenteil die künstlerische Subjektivität auf eine Weise bloßstellt, die Identität – verborgen oder offenliegend – als Brennpunkt von Authentizität verfestigt. Dies ist der eigentliche Prozessor (CPU) jener ‚geheimen Logik‘, die in Bachers Praxis als Intimität missverstanden wird und das Thema in ein Korsett zwingt, das es scheinbar unzugänglich macht oder das ihre Praxis als widerständig gegenüber stilistischer Einordnung erscheinen lässt. Wenn Trauma als eine Form des psychischen Shakedown zu begreifen ist, kann Bachers Gesamtwerk als Übersetzung jener rekursiven Gewalt in Formen gelesen werden, die „Verflechtungen mobilisieren“ (vgl. Huber 2023). Und doch wird das Werk meist als von rätselhafter Tiefe geprägt wahrgenommen – gerade weil es Undurchlässigkeit als Oberfläche inszeniert, von der die Werks insgesamt geprägt ist. Hinter der Fassade gibt es keine geheimen oder intimen Bedeutungen; jede Andeutung ist vielmehr ein Kunstgriff, um Betrachtenden und Kritikern ungerechtfertigte Deutungsarbeit abzuverlangen, die ihrerseits bereitwillig verborgene Bedeutungen unterstellen. Die ideologische Maschinerie der Kunstwelt reagiert darauf, indem sie diesen Werken automatisch eine affektive Aura zuschreibt und zugleich das Netzwerk aus Beziehungen und Einschreibungen verbirgt, das durch Verträge, Tausch und Absprachen zwischen den beteiligten Akteur:innen entsteht – sei es beim Füllen einer Wohnung mit Sand oder beim Auslegen von 50 Baseballs. Es ist nicht ausgeschlossen, dass solche Objekte ästhetisch relevant sein könnten, jedoch ist dies im Vergleich zu derartigen Komplizenschaften und der glaubhaften Abstreitbarkeit, die solche Arbeiten genießen, belanglos.

EVSPVS begnügen sich jedoch nicht damit, solche kulturellen Techniken lediglich zu nutzen; vielmehr verfolgen sie eine Praxis, die diese Techniken gezielt als Quelle der Mehrwertabschöpfung ins Visier nimmt – in einem eigentümlichen Shakedown dessen, was sie als die „metapraktischen Regeln des Künstlerseins“ bezeichnen würden. Adrian Piper hätte dies als Meta-Kunst beschrieben, doch EVSPVS verorten ihre Praxis in einer Kontinuität oder einem Relais zwischen Werken und Regeln: Sie holen die weitreichenden Implikationen künstlerischer Praktiken und ihrer Objekte zurück in die Komplizenschaften des sozialen Lebens und dessen immanente Verwobenheit mit kapitalistischen Verhältnissen. Während es –

wie im Fall von Bacher – oft, wenn nicht gar stillschweigend, für zeitgenössische Kunst zum selbstverständlichen, institutionell beglaubigten Protokoll geworden ist, sich Ambiguität mittels dessen zunutze zu machen, was Piper „semantische Undurchsichtigkeit“ nennt, antworten EVSPVS mit einer deutlichen Gegenposition. Ihre Intervention besteht darin, darauf hinzuweisen, dass zeitgenössische Werke sich als Präsentationen von Authentizität gerieren, in Wahrheit jedoch Akteure der Verschleierung sind, die ihr Verhältnis zu soziotechnischen Bedingungen bewusst verbergen und aufheben. Aus ihrer Perspektive ist es vielmehr so, dass uns mit ihrer Arbeit „eine funktionale und feindliche negative Ästhetik begegnet; Transaktionen im Dienste der Form werden als rein formale Erwägungen rückgeführt, ohne dass von Seiten der Künstler überhaupt eine streng formale Analyse stattfindet“, wobei „das Künstlersein selbst eine kontingente persönliche Beziehung darstellt, die auf einer Infrastruktur zunehmend parasitärer sozialer Organisationen beruht ohne diese sie nicht existieren könnte.“¹⁰



Couch, *Kunstleder, Stahl, Beschläge*, 122 x 81 x 107 cm, 2022, Mit freundlicher Genehmigung von Alec Petty; Couchtisch, *Sicherheitsglas, Stahl, Beschläge, Sicherheitskanten*, 122 x 71 x 30 cm, 2022, Mit freundlicher Genehmigung von Alec Petty.

Vorausgesetzt, man hat sich ein Mindestmaß an kunsthistorischem Bewusstsein erarbeitet, könnte man mit Recht behaupten, dass uns all dies längst bekannt ist. Die Kunstwelt wird schon seit Langem als Netzwerk, System, Archiv oder Apparat zur Zirkulation von Informationen, zur Reproduktion von Wert und zur Subjektivierung der Beteiligten beschrieben. Doch gerade weil dieser Deutungsrahmen inzwischen so geläufig ist, bedarf er der erneuten Vergegenwärtigung, um seine historische Wandlung überhaupt registrieren zu können. Wie der Kunsthistoriker Francis Halsall (2008) beschreibt – in Anschluss an Seth Price, der unsere Zeit „Zeitalter der Dispersion“ nennt –, lässt sich die Kunstwelt als strukturell analog zu einem konnektivistischen neuronalen Netzwerk auffassen, wie sie auch den gängigen KI-Architekturen zugrunde liegen. Worin besteht die Parallele? Im maschinellen Lernen sind Neuronen durch gewichtete Verbindungen verknüpft, die den Grad ihres Einflusses bestimmen; in der Kunstwelt wären diese Knotenpunkte Menschen, Institutionen, Märkte oder Medien, wobei die „Gewichte“ für Einfluss, Prestige oder Gatekeeping-Macht stehen, die von diesen

¹⁰ Persönliche Korrespondenz.

Knoten ausgehen. Wie bei neuronalen Netzen entwickelt sich auch hier die Stärke der Verbindungen – und damit das, was als wertvoll gilt – im Wechselspiel mit eingehenden Daten, Feedbackschleifen und sich wandelnden Kontexten. Und mehr noch: Mitunter „verallgemeinert“ das System, indem es feministische, postkoloniale oder digitale/technologische Praktiken in breitere Kanons integriert; in anderen Fällen kommt es zu einem „*overfitting*“, wenn sich die Aufmerksamkeit auf kurzlebige Trends fokussiert, die sich nicht bewähren (wie etwa in den Fällen von Zombie Formalism, provisional painting oder NFTs). Nicht zu vergessen sind verborgene Gewichtungen durch Hinterzimmerdeals, kuratorische Entscheidungen, Messe-Auswahlen und Sammlerpräferenzen, die das Netzwerk neu justieren, ohne je als explizite Regeln zutage zu treten.

So gesehen agiert die Kunstwelt als eine Form verteilter Kognition, deren Selektions- und Wertbildungslogik untrennbar an die infrastrukturellen Gegebenheiten des zeitgenössischen Kapitalismus gebunden ist. Um das Bild zu vervollständigen, ließe sich sagen, dass diese Verteilung von Kognition nicht nur eine Beschreibung institutioneller Vorgänge darstellt, sondern im Kern mit anthropologischen Definitionen von Kultur selbst zusammenfällt. Ward Goodenough (1957) etwa bestimmte Kultur als „was immer man wissen oder glauben muss, um sich in einer Weise zu verhalten, die für deren Mitglieder akzeptabel ist.“ (167) Im Bereich der Kunst ist das „Akzeptable“ jedoch von einer grundsätzlichen Ambivalenz geprägt: Von Kunstschaaffenden wird erwartet, dass sie Verhaltensweisen an den Tag legen, die im Rahmen allgemeiner sozialer Normen durchaus als inakzeptabel gelten könnten – ohne dass dies tatsächlich als *Ausnahme* von der Regel verstanden wird. Zu denken, es sei anders, wäre ein Kategorienfehler und, logisch betrachtet, eine Form von Selbsttäuschung.¹¹

Gerade das erlaubt es, nicht die Künstler:innen selbst, sondern vielmehr die künstlerischen Verfahren als Formen von Manipulation zu fungieren – nicht allein im klassischen Sinne der Mimesis, die dem argwöhnischen, betrachtenden Blick der Antike ausgesetzt war, auch nicht in der Gestalt experimenteller Materialversuche, sondern auch durch jene Techniken, die Robert Williams (1997) als „Superintendanz“ oder „Metatechne“ der Kunst beschrieben hat. Diese Dimension, die im Italien des 16. Jahrhunderts entstand, bezeichnet jene reflexive Überwachung, mit der die Kunst begann, ihre eigenen Verfahren zu reflektieren und zu regulieren. Hierin konstituiert sich die Identität der Kunst als etwas, das über das bloße Handwerk hinausgeht – eine Identität, die im 18. Jahrhundert mit dem Aufkommen moderner Vorstellungen künstlerischer Subjektivität eine gewisse Ausformung erfährt, die bis heute unser Verständnis prägt.¹² Kunst erscheint damit als

¹¹ Wie Adorno treffend formulierte: „[...] die Distanzierung der Werke von der empirischen Realität ist zugleich in sich selbst durch diese vermittelt. Die Phantasie des Künstlers ist keine *creatio ex nihilo*; nur Dilettanten und Feinsinnige stellen sie so sich vor. Indem die Kunstwerke der Empirie sich entgegensetzen, gehorchen sie deren Kräften, die gleichsam das geistige Gebilde abstoßen, es auf sich selbst zurückwerfen. Kein Sachgehalt, keine Formkategorie einer Dichtung, die nicht, wie immer auch unkenntlich abgewandelt und sich selbst verborgen, aus der empirischen Realität stammte, der es sich entringt. Dadurch, wie durch die Umgruppierung der Momente kraft ihres Formgesetzes, verhält sich die Dichtung zur Realität. Noch die avantgardistische Abstraktheit, über die der Spießbürger sich entrüstet und die nichts gemein hat mit der von Begriffen und Gedanken, ist der Reflex auf die Abstraktheit des Gesetzes, das objektiv in der Gesellschaft waltet.“ (Adorno 2019, 359). Ein vergleichbares Motiv findet sich bei Dave Beech: „Eine Konsequenz der Verdrängung der Zünfte durch die Akademie besteht darin, dass die Modernisten und Avantgardisten, die sich letztlich gegen die Akademie wandten, dies – ohne es zu wissen – genau jenen normativen Begriffen entsprechend taten, welche die Académie Royale ursprünglich eingeführt hatte, um sich selbst von der Zunft zu differenzieren.“ (Beech 2020, 84)

¹² „Eine Studie, die sich der Neudefinition von Kunst als Prinzip oder als Wissensform verschreibt, würde vermutlich einen Nachweis für die ‚Autonomie‘ der Kunst erwarten lassen, also für das Entstehen eines eigenständigen Bereichs, der später als das ‚Ästhetische‘ firmierte. Doch sollte es deutlich sein, dass der Begriff des ‚Ästhetischen‘ in diesem Zusammenhang eigentlich nicht zutrifft: Die Kunst strebt nicht nach Autonomie, sondern nach Überordnung; nicht nach Abgrenzung, sondern nach Zentralität innerhalb der Kultur. Die Entwicklung von Haltungen, die den modernen Ästhetizismus vorwegzunehmen scheinen, wäre ohne die Einsicht undenkbar gewesen, dass künstlerische Fähigkeiten im Grunde die gleichen sind wie jene, die das Leben in der Kultur generell ermöglichen. Uns sollte daher eher die Autonomie der Kultur als Ganzes beschäftigen – ihr Entstehen als komplexes und zugleich integriertes System von Codes, als Bereich, der durch die Kraft der Repräsentation bestimmt ist. Weil Repräsentation so bedeutsam wird, versteht sich Kunst zunehmend als Technik, die diese zu steuern weiß; und

eine Superintendanz des Wissens – eine Wissensform oder ein Erkenntnismodus, der notwendigerweise die Beherrschung anderer Modi einschließt und sich dadurch auszeichnet, idealerweise eine Meisterschaft aller Modi zu beanspruchen. Williams macht deutlich, dass Kunst nicht nach Autonomie, sondern nach einer zentralen Position in der Kultur strebt.



Keramische schwarze Silhouettenfigur eines sitzenden Mannes, *glasierte Keramik, 25 x 20 x 10 cm, 2024*, Mit freundlicher Genehmigung von Hyeon Jaesang.

Keramische schwarze glasierte abstrakte moderne Figur einer sitzenden nackten Frau, *FVD2 Schreibtisch- und Tischornament für Zuhause, Schlafzimmer, Wohnzimmer, Garten, Büro – Schwarz (1), glasierte Keramik, 25 x 20 x 10 cm, 2024*, Mit freundlicher Genehmigung von Didi Gantmann.

Diese ‚Reaktivierung‘ des Vergangenen, auch wenn sie bei EVSPVS kein explizites Anliegen ist, kann, wie Roberts festhält,¹³ dennoch als Bedingung für jede zeitgenössische Kunst gelten, die ihrer gegenwärtigen Zeit gerecht werden will. Das entspricht dem, was EVS als das „Eingehen eines imminenten Verhältnisses zum Kapital auf pragmatischer Ebene“ beschreibt, wo „die Vorrangstellung der Transaktion eine Ambivalenz gegenüber den formalen Resultaten individueller Werke signalisiert und so vorführt, dass der Gebrauchswert einzelner Gegenstände (als Anlass ästhetischer Meinungsbildung [*opinionation*]) im Verhältnis zu jenem unbestimmbaren abstrakten Wert, den die Transaktion in sich selbst generiert, bis zur Bedeutungslosigkeit verblasst – wodurch die Funktion der Kunstwerke, individuelle Subjektivität zu bejahen, gleichsam suspendiert wird.“ Eine negative Ästhetik würde hierin insofern gelungen zum Tragen kommen, als sie eine „Verletzung des angenommenen Zusammenhangs von Sinn und Ausdruck“ vollzieht.¹⁴

Theorie wird zur notwendigen Metatechnik, die über die Kunst wacht.“ (Williams 1997, 23)

¹³ „Das Hervorbringen des Neuen in der Kunst erfolgt nicht, sozusagen, im Vorgriff auf die Vergangenheit der Kunst, sondern präziser: im Vorgriff auf jene kapitalistischen Bedingungen, unter denen die universellen Gebrauchswerte der Kunst als geteilte Technik unterdrückt werden. Insofern muss das ‚Neue‘ als Bruch mit der Vergangenheit stets ein Prozess der konstruktiven Negation des Modernen von innen heraus – aus der sozialen Arbeitsteilung – sein. Das bedeutet nicht nur, künstlerische Technik von den Zwängen der Subsumtion unter produktive Arbeit und das ‚kapitalistische Projekt‘ abzulösen, sondern auch, die Vorstellung aufzugeben, dass das Neue im post-künstlerischen Zeitalter durch Technologie zu definieren sei. Mit anderen Worten: Eine der kritischen Aufgaben der Kunst heute besteht darin, zeitliche Ressourcen und Strategien zu eröffnen, die mit der Beschleunigungslogik der sozialen Arbeitsteilung brechen. Eine der symbolisch und praktisch wirksamsten Methoden dafür ist, die Vergangenheit selbst als Ort des Neuen zu betreten, das heißt, einen Raum zu eröffnen, in dem die verborgenen, abgewandten, verdrängten Energien der Vergangenheit in die Gegenwart einströmen können – als Mittel, dasjenige ‚aufzuarbeiten‘, was kapitalistische Rationalität im Namen des Fortschritts und des Immergleichen-als-Neuen ausgrenzt.“ (Roberts 2023, xii-xiii)

¹⁴ Persönliche Korrespondenz.

5. Fazit: Das Engineeren einer negativen Ästhetik

Das Handwerk ist nur eine dieser leitenden Praktiken [der Kunst]. Die Regeln, die unserem künstlerischen Tun zugrunde liegen, ihre Metapraktiken – sind genauso wichtig wie das Handwerk selbst. Würde man dann behaupten, die Institution Kunst verursache Schmerz, sie sei ein System, das von Zwang, Ausbeutung oder dem Impuls der Selbsterhaltung bestimmt wird, ohne dabei auf normativ-pragmatischer Ebene zu berücksichtigen, dass dieselben Regeln auch für Kunstschaffende selbst auf einer Metaebene gelten, ist das schlichtweg widersprüchlich. Denn Kunstschaffende, so wie alle, die eine Praktik ausüben, sind stets auf das institutionelle Gefüge in seiner Gesamtheit angewiesen. Kunstschaffende müssen sich darauf verstehen, diese Regeln zu navigieren oder zu durchdringen – sei es, indem sie sich auf Rhetorik oder Etikette einlassen, oder indem sie mit Zwang oder Ausbeutung umgehen.

—EVS¹⁵

Die Renaissance kann als *Prototyp* für das Vermögen der Kunst gelten, ihre eigenen Prozesse zu steuern und neu zu beschreiben. Heute jedoch ist diese Reflexivität in breitere soziotechnische Geflechte verwoben, in denen ihre Superintendanz vor allem eine Frage des Überlebens oder der geschickten Navigation in Systemen ist, deren Regeln sie nicht mehr selbst festlegt. Kunst ringt nach wie vor um ihre Identität, indem sie sich auf tradierte Narrative von Wissen, Meisterschaft oder Reflexivität stützt – doch sind diese heute untrennbar mit Transaktion, Umlauf und der Abstraktion von Wert verbunden. Was einst als „Zentralität“ (*centrality*) in der Kultur galt, ist heute zur *Beispielhaftigkeit* (*exemplarity*) von Ambivalenz geworden: Kunstwerke sind weniger durch ihre Aussagen, sondern vielmehr durch die Art und Weise exemplarisch, wie sie Bedingungen des Erscheinens im Kontext des zeitgenössischen Kapitals modellieren oder verkörpern. Wie am Beispiel der „skilled vision“ ersichtlich wird, bedeutet dies, dass die Wahrnehmung von Kunstwerken immer technisch und begrifflich durch soziale Praktiken und kollektive Vorstellungen vermittelt ist. Für den Anthropologen Arjun Appadurai (2015) geht es bei dieser Vermittlung darum, wie Imagination als gemeinsame soziale Ressource funktioniert – das Sehen und Bilder sind hier „practices of mediation“, (224) die wiederum ein „kulturell definiertes Set von Techniken“ (234) bilden. Die Bedingungen für das Erscheinen solcher Vermittlungspraktiken entstehen genau an der Bruchstelle zwischen dem historischen Autonomiestreben der Kunst und ihrer aktuellen Einbindung in die Zirkulation von Kapital – wo Vermittlung als „kulturell definiertes Set von Techniken“ zum umkämpften Feld wird, auf dem Wert und Lesbarkeit von Kunst im Kontakt mit Kapitalismus und Ware ausgehandelt werden. Wie Stewart Martin (2007) die Antinomie beschreibt:

Einerseits erscheint autonome Kunst als Produkt, Effekt oder Symptom des „Hochkapitalismus: Autonome Kunst entsteht eigentlich erst mit der Kommodifizierung, die bestimmte Produkte von ihrer heteronomen Bestimmung durch Kirche, Staat oder andere Formen der Schirmherrschaft befreit. Durch die Unbestimmtheit des jeweiligen Endabnehmers gewinnen solche Werke einen unabhängigen Sinn bezüglich ihres Zwecks und Wertes. Autonome Kunst wird damit zum Ornament der kapitalistischen Kultur. Andererseits gibt es die Auffassung, dass die autonome Kunst durch den fortgeschrittenen Kapitalismus zerstört wird. Nach dieser Sichtweise reduziert die Entwicklung der Kommodifizierung als allgemeines Prinzip der Gesellschaft alle Werte auf Tauschwert – einschließlich des Kunstwerts – und zerstört damit die Autonomie der Kunst. (16)

¹⁵ (EVSPVS 2023, 54–55).

Wenn einem das vertraut vorkommt und sich als wiederkehrende Frustration und Langeweile bemerkbar macht, dann deshalb, weil diese Vertrautheit „selbst häufig ein Symptom verstärkter Internalisierung ist.“ (Ebd.) Zudem, so merkt Martin an, lässt sich eine solche Antinomie nicht ohne Weiteres empirisch auflösen, eben weil der Internalisierungsprozess selbst unvermeidlich zu immer neuen, durch Kapital immanent hervorgebrachten Widersprüchen führt.¹⁶ Eine „Negative Ästhetik“ lässt sich überhaupt nur verstehen, wenn wir unser Verständnis von ästhetischen Objekten revidieren und sie als technische Objekte begreifen – was, wie Peter Fenves (2007) dargelegt hat, keineswegs im Widerspruch zu Kant steht, sondern vielmehr in dessen „Ontologie“ selbst *von Beginn an verankert* ist: als *intendierte Übermittlung* von und zugunsten von ästhetischer Bewertung innerhalb materiell-institutioneller Komplexe, gleichgültig, ob Künstler:innen semantische Inhalte verschleiern oder präsentieren möchten. Ästhetische Erfahrung ist hier nicht bloß empirisch-phenomenologischer Sinneseindruck, sondern eine rational-kognitive, normative Technik. Es hat nie eine „Privatsprache“ gegeben, die in einer Ausstellung vorgeführt wurde.



Ceramic Black Glazed Abstract Modern Seated Nude Female Sculpture Figurine 10.5" (1), *Keramik*, 25 x 20 x 10 cm, 2020. *Courtesy Arielle Friend.*

Ceramic Black Glazed Abstract Modern Seated Nude Female Sculpture Figurine 10.5" (2), *Keramik*, 25 x 20 x 10 cm, 2020. *Courtesy Camila Nichols.*

Untitled 2, *PVC-Schrumpffolie, verschiedene menschliche Gebeine, Emaille*, 13 x 71 x 20 cm, 2020.

Menschliche Gebeine, die aus mehreren Beinhäusern erworben wurden, werden zufällig in PVC-Schrumpfverpackung zusammengeführt. Die Präsentationsweise ist vollständig der ausstellenden Einrichtung Ausstellungsträger überlassen.

Dies liegt daran, dass künstlerische Werke herzustellen bedeutet, sie auf Verteilung und Teilhabe hin zu bestimmen – falls sie nicht ohnehin schon im Voraus darauf ausgerichtet sind. Damit werden sie an repräsentationale Kriterien gebunden, die festlegen, was über sie gesagt

¹⁶ „Liegt autonomer Kunst ein immanenter Widerspruch der Warenform zugrunde, bleibt sie dennoch eine inhärente Möglichkeit innerhalb einer Warenkultur. Neue Formen der Kommodifizierung müssen als das heteronome Feld neuer Ausprägungen autonomer Kunst untersucht werden; neue Kunstformen sind als die Widersprüche neuer Formen der Kommodifizierung zu analysieren.“ (Martin 2007, 23–24)

werden kann oder gesagt werden sollte. Künstlerische Konventionen oder jene Modelle, die dialektisch eingreifen, um sie zu irritieren und so einen artikulierten Antagonismus herzustellen, wirken als *kognitive Artefakte* (vgl. erneut Levinson, 2024): Sie stabilisieren Wissen außerhalb individueller Erinnerungsvermögen, koordinieren Verständnis zwischen Menschen und ermöglichen komplexe Schlussfolgerungen, die kein einzelner Geist ohne fremde Hilfe erreichen könnte. Sie sind Medianten, die als „operationalisierte geteilte Information“ (Berniūnas 2024) an Kultur teilhaben.

Betrachtet man diesen Sachverhalt durch die Praxis von EVSPVS, steht weniger das Kunstwerk selbst als vielmehr die interpretative Erklärungsbedürftigkeit im Zentrum, die, gelöst von ihrer materiellen Manifestation in der Ausstellung, über rechtliche, sinnliche, ökonomische und narrative Ebenen hinweg verteilt ist – einschließlich der „bloß formalen“ kulturellen Transaktion dieses in Auftrag gegebenen Essays selbst, der „im Dienst der Form“ steht. Hierin liegt eine Lektion, deren Bedeutung die Gegenwartskunst allzu oft in einer Art amnestischer Verleugnung übersieht, nämlich im Hinblick auf Paradigmen kritischer Antagonismen gegen Form und Formalismus, die sich als deren Gegenteil ausgeben: Sich auf die Seite des Kritischen zu schlagen heißt lediglich, sich in jene Netzwerke zulässiger Aussagen einzuschreiben, die den institutionellen Rahmen normativ bestimmen und, da sie von den immanent produzierten Widersprüchen durchdrungen sind, die sie internalisieren, nur das invertierte Spiegelbild des Formalismus darstellen – genau genommen also „ein Formalismus, dem wir schon seit einiger Zeit verpflichtet sind, ohne es zu wissen.“ (Mitchell 2003, 324)¹⁷

Im Hinblick auf das, was inzwischen unter dem Oberbegriff der „postkonzeptuellen Kunst“ firmiert – die nach Peter Osborne (2013) grundsätzlich eine Komplizenschaft mit solchen „distributiven Einheitlichkeiten“ (85) impliziert – lässt sich auch das Atelier als historische Formation herausgreifen: als Abgrenzung der Kunstidentität von manueller oder technischer Arbeit im Bereich der „praktischen Künste“, die sich in der Dialektik von Autonomie und Heteronomie der Kunst fortsetzt. Osborne beschreibt dies als eine neue operative Logik, bei der „[d]iese neue systemische Funktionalisierung von Autonomie (dieser neue ‚Gebrauch‘ der ‚Nutzlosigkeit‘ der Kunst) mit der globalen Transnationalisierung der Biennale als Ausstellungsformat korrespondiert und mit ihrer Integration in die Logiken internationaler Politik und regionaler Entwicklung einhergeht. Aus dieser Perspektive muss die Kunst diesen neuen Kontext reflektierend in ihre Verfahren aufnehmen, wenn sie ‚zeitgenössisch‘ bleiben will.“ (21) Die Arbeit von EVSPVS macht diese Logik weniger durch eine unmittelbare Zurschaustellung sichtbar, sondern vielmehr durch das offene Eingeständnis ihrer Komplizenschaft – indem die Werke und ihre Materialien explizit in die Kanäle von Vereinbarung und Austausch verlagert werden, die für ihre Ausführung und Realisierung nötig sind. Dass Kunstwerke zu solchen perspektivischen Verschiebungen und semiotischen Tricks in der Lage sind, ist freilich kein neues Phänomen. Vielmehr lässt es sich zurückverfolgen auf eine kompositorische Strategie, die schon in der Malerei der Renaissance angelegt war und die der Logiker Jean Petitot (2009) als Strategie beschreibt, *nicht-generische Blickpunkte* gezielt einzusetzen, um das Feld des Bildes als solches einer *Semiologisierung* zu unterziehen.

Das Konzept des Nicht-Generischen lässt sich am anschaulichsten anhand des Phänomens visueller Illusionen nachvollziehen, wie etwa am Beispiel des Necker-Würfels bei Petitot: Ändert sich der Blickwinkel, verschwinden die ursprünglichen Konvergenzen von Tangenten und Schnittpunkten. Petitots Begriff ist technischer Natur, soll jedoch auf eine kompositorische oder modellierte Übereinstimmung oder Entsprechung auf der Bildebene hinweisen, auf der Aspekte des bildlichen und semantischen Inhalts lesbar werden. Es verleiht dem Bildfeld selbst eine gewisse Unsicherheit, in der das Sehen zu einem Interpretationsproblem wird, das Kunstwerke für vielfältige Lesarten öffnet und sich die Fähigkeit der Betrachtenden zunutze

¹⁷ Thierry de Duve (1994), der die ideologische Fortschreibung der Kreativität als Mythos ebenfalls kritisch hinterfragt, bringt es recht unverblümt auf den Punkt: „Die Trias der Begriffe ‚Attitüde–Praxis–Dekonstruktion‘ entpuppt sich nicht als das postmoderne Paradigma, das angeblich das moderne der ‚Kreativität–Medium–Erfindung‘ ersetzt hat. Es stellt sich heraus als dasselbe – minus Glauben, plus Verdacht“ (33).

macht, unterschiedliche Aspekte wahrzunehmen. Da es sich um einen wichtiger Bezugspunkt für Kunstschaffende handelt, können wir dies mit Robert Brandoms Inferentialismus und seinem „Spiel des Gebens und Nehmens von Gründen“ verknüpfen: Einen Begriff oder eine Behauptung zu verstehen, heißt zu wissen, wie sie sich in einem Netzwerk von Inferenzen bewegt, die Festlegungen und Urteile darüber nach sich ziehen, was daraus folgt und welche Gegenrede es zulässt. Diskursive Praktiken – und die Kunstrezeption zählt als eine solche, die aus einer nicht bloß subjektiven Konfiguration des Betrachtenden hervorgeht – sind von dem sozialen Spiel geprägt, in dem wir Behauptungen (und Kunstwerke sind stets Behauptungen) als Spielzüge im Rechtfertigungsraum behandeln. Ist ein Kunstwerk darauf ausgelegt, nicht-generische Blickpunkte oder perspektivische Instabilität auszunutzen (*warum sollte ich es so und nicht anders sehen?*), zwingt es zur Auseinandersetzung mit einer inszenierten Situation, in der die Betrachtenden *Gründe aushandeln* müssen für die eine oder andere Sichtweise. Gibt es in diesem Fall einen *Grund*, eine gegebene Form der Objekte als trivial zu betrachten im Vergleich zu einer *anderen Seite* des Kunstwerks, die in den Vereinbarungen und Beziehungsgeflechten liegt, die sein Erscheinen bedingen, oder wenn die Bilder in Bezug auf ihre Rahmen „zufällig“ erscheinen, dann deshalb, weil in ein und demselben Standpunkt eine Komplexifizierung des lesbaren Inhalts codiert ist, getragen von diesen hybriden und erweiterten Formen.



Untitled 15, PVC-Schrumpffolie, verschiedene menschliche Gebeine, Emaille, Kabelbinder, 52,07 x 17,78 x 12,7 cm, 2025.

Somit lässt sich besser nachvollziehen, was EVSPVS unter dem Begriff einer „negativen Ästhetik“ verstehen – die zu unterscheiden ist von einem Anti-Ästhetizismus der frühen Konzeptkunst und von künstlerischen Praktiken seit den 1960er Jahren, da sie weder eine Ablehnung noch eine Aussetzung normativer ästhetischer Kriterien darstellt. Gerade im Rahmen neuerer künstlerischer Praxis gewinnt das „Spiel des Gebens und Nehmens von Gründen“ eine besonders interessante Bedeutung. Während es Überschneidungen mit dem Paradigma der „Kritikalität“ in der Kunst gibt, können Werke ebenso als Vorschlag, als Untersuchung, als Behauptung über die Welt oder die Kunst selbst verstanden werden, die eine diskursive Beteiligung an epistemischen und normativen Fragestellungen einfordern: Was wird behauptet? Auf welcher Grundlage? Nach welcher Methodik? Und wie steht das Werk zur Wissensproduktion?



*Couch, Leder, Stahl,
Schaumeinlagen, Beschläge, 183
x 97 x 84 cm, 2022. Courtesy
Collin Leitch.*



*Untitled 4, PVC-Schrumpffolie,
verschiedene menschliche
Gebeine, Emaille, Glitter, 24,13
x 106,6 x 254 cm, 2022*

Derartige Praktiken (nennen wir sie „postkonzeptuell“ oder „forschungsbasiert“) greifen häufig auf theoretische Rahmen zurück und bedienen sich inter- oder transdisziplinärer Methodologien, wodurch sie denselben diskursiven Verpflichtungen ausgesetzt sind wie andere Disziplinen und Praktiken, die es erfordern, zu begründen, zu kontextualisieren und zu situieren – indem sie künstlerische Praxis als eine spezifische Form von Intervention im Diskurs und im sozialen Raum positionieren. Für eine negative Ästhetik hingegen ist eine Technik erforderlich, die sicherstellt, dass zwar alle notwendigen strukturellen Bedingungen eines Kunstwerks gegeben sind, das Ergebnis dieser Bedingungen jedoch unerheblich bleibt – und dass die Werke zugleich die Annahmen der Betrachtenden (oder hier: der Lesenden) darüber, was ein Kunstwerk ist oder sein sollte, imitieren und herausfordern. So wird auch

dieser Text (und hier: *ein Text, der nicht von ihnen selbst stammt*) zu ihrem Problem und vielleicht ihrem Fehler – oder zumindest zu einem Fallprotokoll über jene Strukturen, Institutionen, Personen oder Beziehungen, denen bestimmte Verantwortlichkeiten zugeschrieben werden (und Konzeptkunst, wenn auch nicht Kunst im Allgemeinen, hat es historisch immer verstanden, mit dem Finger zu zeigen und *Schuld zuzuweisen*).

Sich auf eine Praxis „einzulassen“, deren Intention darin besteht, jede ursprüngliche Intention sowie die damit verbundenen Regeln, Legitimitätsgrundlagen und institutionellen Rahmungen, die bestimmen, wessen Gründe zählen oder was als Werk gilt, grundsätzlich infrage zu stellen, bedeutet offenzulegen, dass das „Spiel“ immer schon im Gange ist. Wie bei ihrem *Lock*-Projekt bietet dieses (leider) nur minimalen Schutz vor unerwünschten Eingriffen und wenig Gewähr, dass jene, die einen Schlüssel besitzen, diesen weder verlieren noch missbrauchen. Das heißt: Auch wenn ihre Projekte in der Regel eine Auflösung der klassischen Trennung zwischen materieller Produktion und den Bedingungen künstlerischen Werts herbeiführen, indem sie eine Form von kollaborativer Herstellung einbeziehen, so werfen sie zugleich die Frage auf, wer konkret von dem Wert profitiert, der fortwährend bestehen soll, wenn die Werke ausgestellt und besprochen werden – ein strukturelles Problem, das meist auf Kosten einer echten Antwort zugunsten der Erhaltung der Struktur selbst gelöst wird. Nichtsdestotrotz gilt es – wie Piper treffend bemerkte (und wie Naomi Zack anmerkte, hätte man den *bullshit*, bildlich gesprochen, schon zu Studienbeginn an der Graduiertenschule „witerrn“ können)¹⁸ – zu bedenken: Wenn sich ein oder eine Künstler:in aus ideologischen Gründen weigert, die eigene Praxis klar zu artikulieren, und mit dem, was Kunsthistoriker:innen, Kritiker:innen oder Theoretiker:innen über ihr Werk sagen, unzufrieden oder verstimmt ist, dann hat er oder sie niemanden als sich selbst dafür verantwortlich zu machen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 2019. “Commitment.” In *Notes to Literature*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Übersetzt von Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press.
https://web-facstaff.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Adorno_Notes_complete_editon.pdf.
- Appadurai, Arjun. 2012. “Commodities and the Politics of Value.” In *Interpreting Objects and Collections*, 76–91. Routledge.
- . 2015. “Mediants, Materiality, Normativity.” *Public Culture* 27, Nr. 2 (76): 221–237.
<https://doi.org/10.1215/08992363-2841832>.
- Asher, Michael. 2019. *Public Knowledge: Selected Writings by Michael Asher*. MIT Press.
- Beech, Dave. 2020. *Art and Labour: On the Hostility to Handicraft, Aesthetic Labour and the Politics of Work in Art*. Historical Materialism Vol. 213. Brill.
- Bennardo, Giovanni, Victor C. De Munck, and Stephen Chrisomalis, hrsg. 2024. *Cognition In and Out of the Mind: Advances in Cultural Model Theory*. Springer Nature.
- Berniūnas, Renatas. 2024. “Cultural Models Are Inherently Normative.” In *Cognition In and Out of the Mind: Advances in Cultural Model Theory*, herausgegeben von Giovanni Bennardo, Victor C. De Munck, and Stephen Chrisomalis. Springer Nature.

¹⁸ Siehe Pipers Vortrag auf der Podiumsdiskussion *Deconstructing the Truism of Race as a Social Construct*, gehalten im Hammer Museum am 3. November 2018 und am 8. November online gestellt: https://www.youtube.com/watch?v=2JMIV55AOK8&ab_channel=HammerMuseum

- Birch, Jonathan. 2021. "Refining the Skill Hypothesis: Replies to Andrews/Westra, Tomasello, Sterelny, and Railton." *Analyse und Kritik* 43, Nr. 1: 253–260.
- Camolezi, Marcos, and Liliane Hilaire-Pérez. 2024. "Technology and Technique: Resources for Global History." *Artefact. Techniques, Histoire et Sciences Humaines* 20: 23–67.
- d'Alembert, Jean Le Rond. [1751] 1963. *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*. Bobs-Merrill.
- De Duve, Thierry. 1994. "When Form Has Become Attitude—and Beyond." In *The Artist and the Academy: Issues in Fine Art Education and the Wider Cultural Context*. John Hansard Gallery.
- Dupré, Sven, and Marieke Hendriksen, eds. 2023. *The Making of Technique in the Arts: Theories and Practice from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Brepols Publishers.
- Fenves, Peter. 2008. "Technica Speciosa: Some Notes on the Ambivalence of Technics in Kant and Weber." In *Experimenting: Essays with Samuel Weber*, edited by Simon Morgan Wortham and Gary Hall. Fordham University Press.
- French, Steven. 2017. "Art, Science and Abstract Artefacts." In *Thinking About Science, Reflecting on Art*, 169–189. Routledge.
- Goody, Jack. 1977. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge University Press.
- Goodenough, Ward. 1957. "Cultural Anthropology and Linguistics." In *Report of the Seventh Annual Round Table Meeting on Linguistics and Language Study*, edited by Paul L. Garvin, 167–173. Washington, D.C.: Georgetown University, Monograph Series on Language and Linguistics, Nr. 9.
- Grasseni, Cristina. 2004. "Skilled Vision: An Apprenticeship in Breeding Aesthetics." *Social Anthropology* 12, Nr. 1: 41–55.
- . 2007. *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*. Vol. 6. Berghahn Books.
- . 2025. "More than Visual: The Apprenticeship of Skilled Visions." *Ethos* 53, Nr. 1: e12372.
- Halsall, Francis. 2008. *Systems of Art: Art, History and Systems Theory*. Peter Lang.
- Ingold, Tim. 2001. "Beyond Art and Technology: The Anthropology of Skill." *Anthropological Perspectives on Technology*: 17–31.
- Lacan, Jacques, and Jeffrey Mehlman. 1972. "Seminar on 'The Purloined Letter'." *Yale French Studies* 48: 39–72.
- Levinson, Stephen C. 2024. "Culture as Cognitive Technology: An Evolutionary Perspective." In *Cognition In and Out of the Mind: Advances in Cultural Model Theory*, 241–265. Cham: Springer Nature Switzerland.
- Long, Pamela O. 2011. *Artisan/Practitioners and the Rise of the New Sciences, 1400–1600*. OSU Press.
- Manovich, Lev. 1995. "An Archeology of a Computer Screen." *Kunstforum International* 132: 124–135.

- Martin, Stewart. 2007. "The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity." *Radical Philosophy* 146: 15.
- Mitchell, W.J.T. 2003. "The Commitment to Form; or, Still Crazy after All These Years." *PMLA* 118, Nr. 2: 321–325. <https://doi.org/10.1632/003081203X67703>.
- Nicholas, Wolterstorff. 1980. "Works and Worlds of Art." Clarendon.
- Osborne, Peter. 2013. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso Books.
- Petitot, Jean. 2009. "Non-Generic Viewpoints as a Method of Composition in Renaissance Paintings." *Cognitive Semiotics* 5, Nr. s1: 7–41.
- Rocca, Facundo. 2024. "How Reason Encountered Work: The Encyclopédie and the Métiers." *JHI Blog*, March 25. Edited and translated by Matias Xerxes Gonzalez Field. <https://www.jhiblog.org/2024/03/25/how-reason-encountered-work-the-encyclopedie-and-the-metiers/>.
- Roberts, John. 2023. *Art and Emancipation*. Brill.
- Smith, Pamela H. 2006. "Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe." *Isis* 97, Nr. 1: 83–100.
- . 2004. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. University of Chicago Press.
- Vishmidt, Marina. 2018. *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*. Historical Materialism Vol. 176. Brill.
- von Sternberg, Ellis, and Parker von Sternberg. 2023. *New Works*. King's Leap Editions.
- Wartofsky, Marx W. 2013. "Is a Developmental History of Art Possible?" In *Development and the Arts*, 227–241. Routledge.
- Williams, Robert. 1997. *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne*. Cambridge.
- Wittgenstein, Ludwig. 2009. *Philosophical Investigations*. John Wiley & Sons.
- Zilsel, Edgar. 2000. "The Sociological Roots of Science." *Social Studies of Science* 30, Nr. 6: 935–949.