

CLAIRE FONTAINE

TOWARD A CANONIC FREEDOM



Claire Fontaine, „Untitled (Thief)“, 2015

A canon is a law, a principle, a criterion; in music it refers to a variation of the same melody repeated over and over. “Canonic” is what exerts such an authority that it can be used as a unit of measurement for similar types of expressions. But what can this concept possibly mean in contemporary art, where every artwork is supposed to be something new, different, unseen, a step further into unlearning figuration and faithful representation of the visible reality, a deeper dive into abstraction, minimalism, into the silence and the unspeakable poverty of being alive in the twenty-first century?

The dialectics between “new” and “old” at the time of the technical reproducibility of each and every form are blurred. In fact, it has become almost impossible – and probably not so interesting – to create something “totally new” today. Nevertheless, novelty in art is still crucial, at least since the market has colonized our desires with its own endless creativity: new desires can even sell old products; as long as things become libidinally invested they will be bought. Therefore what doesn’t become commercial (doesn’t become desirable) these days slowly leaves the surface of reality and moves to a subterraneous

CLAIRE FONTAINE

ENTWURF EINER KANONISCHEN FREIHEIT

Ein Kanon ist ein Gesetz, ein Prinzip, eine Norm; in der Musik bezeichnet er die Variation immer derselben Melodie, ständig wiederholt. „Kanonisch“ ist dasjenige, das eine solch hohe Autorität innehat, dass es als Maßstab für ähnliche Formen des Ausdrucks gelten kann. Aber was soll dieser Begriff im Kontext der zeitgenössischen Kunst bedeuten, wo doch von jedem Werk erwartet wird, etwas völlig Neues, Anderes, Unbekanntes zu sein, ein Schritt vorwärts ins Verlernen der gegenständlichen Darstellung und der getreuen Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit, ein tieferes Eintauchen in die Abstraktion, in den Minimalismus, in die Stille und die unsagbare Armut unserer Daseins im 21. Jahrhundert?

In einer Zeit, in der praktisch jede beliebige Form mit technischen Mitteln reproduziert werden kann, wird es immer schwieriger, klar und deutlich zwischen „alt“ und „neu“ zu unterscheiden. Es ist heute tatsächlich fast unmöglich – und wohl auch weniger interessant – geworden, etwas „wirklich Neues“ zu schaffen. Dessen ungeachtet spielt das Neue weiter eine entscheidende Rolle in der Kunst, schon allein aus dem einen Grund, dass der Markt mit seiner eigenen fieberhaften Kreativität unser Begehren kolonisiert hat: Mit neuen Sehnsüchten lassen sich sogar alte Produkte verkaufen; solange diese libidinös besetzt sind, wird sich ein Abnehmer finden. Was nicht kommerziell (sprich: begehrenswert) ist, verschwindet heutzutage von der Oberfläche der Realität und fristet hinfort eine unterirdische, vernachlässigte Existenz, verbannt aus der Sphäre des Sichtbaren. (Falls wirklich einmal die Situation eintreten sollte, dass das „Sichtbare“ und das „Kommerzielle“ völlig deckungsgleich werden, wäre das garantiert das Ende jeglicher Form von Kunst.)

Wie kann es sein, dass Kunstwerke ein Doppelleben führen – als Ware und als unbezahlbares Geschenk an die Menschheit, als Kulturprodukt und als Fetisch? Man könnte sich den Schöpfungsprozess als eine Art Anamnese vorstellen, nach der wir immer schon Formen und Inhalte in uns tragen, die bereits vor uns existiert haben. Die Erinnerung ist ein Werkzeugkasten; Kultur besitzt einen existenziellen (und praktischen) Nutzwert (sonst wäre sie nichts als ein Adorno'scher Haufen Schund). Jonathan Lethem führt in seinem Aufsatz „The Ecstasy of Influence. A Plagiarism“¹ vor, wie destruktiv es sein kann, die angebliche Einzigartigkeit des Autors hervorzuheben – den Blick auf die Genealogien eines Kulturprodukts zu verstellen, auf die Konstellation, in der es erst richtig glänzen kann. Wir denken und sprechen mittels unseres Gemeinbesitzes, und dazu zählt in allererster Linie die Sprache. Jede ästhetische Empfindung, jedes Gefühl und Mitgefühl beruht – stark vereinfacht gesagt – auf unserer Fähigkeit, uns in das hineinzuversetzen, was wir sehen und fühlen, und uns darin wiederzuerkennen; auf unserer Fähigkeit also, ein reaktiver und emotiver Spiegel unserer Umwelt zu sein. Und darauf scheint auch die Idee des Kanons abzuzielen: Alles ist bloß eine endlose Variation derselben Melodie, die sich dank ihrer unbestreitbaren Qualität gegen andere Tonfolgen durchsetzt. Wir alle wissen aber, dass sich die Sache ganz anders verhält: Dominanz und Unterwerfung sind nicht die beiden Extreme, zwischen denen Kreativität oszilliert; Abstraktion und das Readymade, um nur zwei Beispiele zu nennen, besitzen durchaus politische Implikationen, und der bildlose Gedanke ist der einzige Weg, außerhalb der erdrückenden Macht des Dogmatismus zu denken.

and neglected existence; it leaves the domain of the visible. (If ever “visible” and “commercial” were to coincide, this would certainly be the end of every form of art.)

But how is it that an artwork can live the double life of commodity and priceless gift to the human community; be simultaneously a product of culture and an object of fetishism? One might think of creation as a form of anamnesis in which we are always inhabited by forms and contents that preexisted us. Memory is a toolbox and culture has an existential (and practical) use value (otherwise it’s nothing but the Adornian pile of rubbish); in Jonathan Lethem’s essay “The Ecstasy of Influence: A Plagiarism,”¹ Lethem shows how putting the emphasis on an author’s supposed uniqueness – how hiding the constellation in which a cultural product shines and the genealogy from which it is created – is, in fact, destructive. We think and speak through the commons, language being the first and most important one. Every aesthetic feeling, every form of empathy and emotion, rests – to simplify brutally – on our capacity to project and recognize ourselves in what we feel and see; on our capacity to be a mirror, responsively and emotively, for the surrounding world. And that’s what the concept of canon seems to suggest too: everything is but an inevitable variation on the same melody that wins over other accords because of its unquestionable quality. But we all know that things are profoundly different: supremacy and submission aren’t the two opposite poles between which creativity oscillates; abstraction and the readymade, for example, have political implications and the imageless thought is the only way to think outside the suffocating power of dogmatism.

If genealogy and filiations do threaten something, it is just the part of commodity that exists in each cultural artifact or artwork. Artworks in particular don’t (and shouldn’t) compete with each other for attention, like products do in shops, because they aspire to being understood emotionally, intellectually, existentially. The freedom of the spectator begins exactly with the artist’s own freedom and doesn’t end with it, because freeing oneself as an author means freeing the others to whom the artwork is presented, putting them in a position where they can also experience freedom and not only admire mastery.

The eternal return of authority cannot be just moralistically pointed out as a problem; it has to be perceived as an emotional pattern that we share, a symptom, coming from patriarchal culture and the way its millenary dominance has fashioned our desires. For example, there could be a totally different way to write this text: we could refuse to quote a certain constellation from the ’70s, refuse to quote men, refuse to quote theory even as a toolbox and to dive into how feminists have approached the question, in particular the relationship that artists as workers entertain both as host and parasite with life and its tragic consequences. There is a certain way to sacrifice the plenitude of one’s present in order to get a symbolic reward, an inscription within history, culture, or being part of a list of names on a website, that should be addressed compassionately as a pathetic weakness.

In 2001, a canonic (?) text from *Tiqqun* 2 titled “How to?” suggested an approach that would open up yet another possible way to categorize objects and beings, to stop consciously and unconsciously building hierarchies that help us better adapt to the world as it is:



Claire Fontaine, „Untitled (White Whale)“, 2015

Wenn Genealogie und Abstammung für irgendetwas eine Bedrohung darstellen, dann für jenen Warencharakter, den jedes kulturelle Artefakt oder Kunstwerk in sich trägt. Speziell Kunstwerke können (und dürfen) nicht miteinander um unsere Aufmerksamkeit ringen, wie es Produkte im Laden tun, denn sie wollen emotional, intellektuell und existenziell verstanden sein. Die Freiheit des Betrachters/der Betrachterin beginnt genau mit der Freiheit des Künstlers/der Künstlerin, ohne dort zu enden. Denn sich selbst als Autor/in zu befreien, heißt auch, jene zu befreien, die das Kunstwerk rezipieren; zu ermöglichen, dass sie die in ihm vermittelte Freiheit erleben, anstatt bloß handwerkliches Können zu bewundern.

Es reicht nicht aus, die ewige Wiederkehr der Autorität als moralisches Problem hinzustellen. Sie muss als Gefühlsmuster erkannt werden, das uns allen gemeinsam ist, als Symptom der jahrhundertelangen Herrschaft der patriarchalischen Kultur über uns und unser Begehren. Man könnte den vorliegenden Text auch ganz anders schreiben: Wir könnten uns weigern, bestimmte

Konstellationen der 1970er Jahre zu zitieren, uns weigern, männliche Autoren zu zitieren, uns weigern, Theorien zu zitieren, selbst wenn sie nur als Instrumentarium dienen – und stattdessen der Frage nachgehen, wie Feministinnen sich mit diesen Fragen auseinandersetzen, insbesondere im Hinblick auf die Beziehung, die der/die Künstler/in als Arbeiter/in zum Leben und zu dessen tragischen Folgen unterhält, sowohl als Wirt als auch als Parasit. Es gibt die Angewohnheit, die Fülle der Gegenwart für eine symbolische Belohnung zu opfern, für ein Einschreiben in Geschichte oder Kultur oder für einen Platz auf der Namensliste einer Website; diese Angewohnheit sollte taktvoll als erbärmliche Schwäche behandelt werden.

Ein kanonischer (?) Text aus *Tiqqun 2* mit dem Titel „How to?“ zeigte 2001 einen alternativen Weg auf, Dinge und Wesen zu kategorisieren, weg von dem Verlangen, bewusst oder unbewusst Hierarchien aufzurichten, die uns die Anpassung an die Realität erleichtern:

„Was tun? Anders gesagt: nutzlos zu leben. / Alles, was du nicht gelebt hast, wird dir die Geschichte zurückgeben. / Was tun? Die Unkenntnis von sich selbst, projiziert auf die Welt. / Als Unkenntnis der Welt. / Wie? Die Frage des Wie. Nicht, was ein Wesen, eine Geste, ein Ding ist, sondern / wie sie sind, was sie sind. Die Frage, wie ihre Eigenschaften sich auf sie beziehen. / Und sie sich auf ihre Eigenschaften. / Lass es. Lasse die Lücke zwischen dem Subjekt und seinen Prädikaten. Der Abgrund der Präsenz.“

Autorschaft und Autorität sind gemacht, um kanonisiert zu werden. Sie sind auf die tödliche Idee der Kohärenz gegründet, die sich der Subjektivität bemächtigt, um sie in eine Identität zu sperren und als Marke, als vermarktbar Fiktion zu handeln.

“What to do? In other words: needless to live.
/ Everything you have not lived, History will give
it back to you. / What to do? It is the ignorance of
oneself cast onto the world. / As ignorance of the
world. / How to? The question of how, Not of what
a being, a gesture, a thing is but of / how it is what
it is. The question of how its predicates relate to it.
/ And it to them. / Let be. Let be the gap between
the subject and its predicates. The abyss of the
presence.”

Authorship and its authority are made to be
canonized, structured around a deadly idea of
coherence that can imprison subjectivity inside an
identity in order to use it as a brand, a marketable
fiction.

To free ourselves of the burden of the author
function author we can look to Agamben, who,
in his essay “Aby Warburg and the Nameless
Science,” shows that with Warburg, images
that migrate from one epoch to another change
meaning as they encounter the “selective will”
of a determined time. The task of the artist and
the theoretician is to free the electromagnetic
energies contained inside them by analyzing
and interpreting any visual material as a cul-
tural symptom and sign of our times, building a
memory that allows us to understand our present
and its ever changing relationship to the past.
This nameless science aims to destroy the very
hierarchies that make the present at the same time
illegible and consumable and create a living, non-
accumulative memory, a *mnemosyne*.

In order to begin an honest archaeology of
ourselves, we certainly need this nameless science,
whose paradigmatic approach would make the
power of canons useless. This memory, not orga-
nized as a patrimonial accumulation but governed

by varying intensities, won't need the pyramidal
structure of classification that Western culture
has placed over every domain of knowledge.
Classifying might become a joyous necessity for
intensifying life, understanding contemporary art
could cease to be a suspicious journey made for
aesthetically selective purposes. There is, in the
visual space, a promise of freedom that no other
field of culture as a separate space contains.

The nature of contemporary art's relationships
with different cultures and its own present isn't
normative, isn't predetermined, and isn't control-
lable by artists themselves; rather, it is revealing
of much more than its own system of values and
standards of excellence and is the closest expres-
sion to a concrete manifestation of freedom
(at the same time conscious and unconscious,
political and disengaged, personal and collective,
just like every decisive experience in life). The
role of the critic and that of the artist could be
complementary and not hierarchically separate;
understanding life could be a joint effort carried
out with different methods that could converge
in this communal nameless science that no longer
needs canons. Visual intelligence should never
give up.

Note

- 1 Jonathan Lethem, “The Ecstasy of Influence: A Plagiarism,”
in: *Harper's Magazine*, February 2007.

Wenn wir uns von der Last des Autors im Sinne der Autorfunktion befreien wollen, lohnt es sich, einen Blick in Agambens Aufsatz „Aby Warburg und die namenlose Wissenschaft“ zu werfen, worin er sich auf Warburgs These beruft, dass Bilder einen Bedeutungswandel durchlaufen, wenn sie von einer Epoche zur anderen migrieren und dort auf den „selektiven Willen“ einer bestimmten Zeit treffen. Aufgabe der Künstler/innen und der Theoretiker/innen ist es, die im Bild enthaltenen elektromagnetischen Energien freizusetzen, indem sie jedes visuelle Material als kulturelles Symptom und Zeichen unserer Zeit analysieren und interpretieren. Dadurch bauen sie eine Erinnerung auf, die uns erlaubt, unsere Gegenwart und deren sich ständig wandelnde Beziehung zur Vergangenheit zu verstehen. Diese namenlose Wissenschaft soll gezielt jene Hierarchien zerstören, die die Gegenwart zugleich unentzifferbar und konsumierbar machen und an deren Stelle ein lebendiges, nichtakkumulatives Bildgedächtnis setzen, eine *Mnemosyne*.

Um mit einer ehrlichen Archäologie von uns selbst zu beginnen, benötigen wir diese namenlose Wissenschaft, deren paradigmatischer Ansatz die Macht des Kanons brechen kann. Ein solches Gedächtnis – nicht unter dem Zeichen der patrimonialen Akkumulation organisiert, sondern regiert von variierenden Intensitäten – kommt ohne die pyramidale Struktur der Klassifizierung aus, die in der westlichen Kultur jeden Wissensbereich strukturiert. Unter diesen Bedingungen könnte das Klassifizieren zu einer willkommenen Notwendigkeit werden, um das Leben zu intensivieren, und das Verstehen zeitgenössischer Kunst könnte den Beigeschmack einer suspekten Expedition zu ästhetisch selektiven Zwecken verlieren. Wie keine andere

diskrete Kultursphäre birgt der visuelle Raum ein Versprechen der Freiheit.

Die Art der Beziehung von zeitgenössischer Kunst zu anderen Kulturen und zu ihrer eigenen Gegenwart ist weder normiert noch vorbestimmt, sie unterliegt nicht der Kontrolle des Künstlers/der Künstlerin, sondern enthüllt so viel mehr als ihre eigenen Wertsysteme und Qualitätsansprüche. Von allen Ausdrucksformen kommt sie einer konkreten Manifestation der Freiheit am nächsten (gleichermaßen bewusst und unbewusst, politisch und apolitisch, individuell und kollektiv, wie alle Schlüsselerlebnisse des Lebens). Die Rolle des Kritikers/der Kritikerin und die Rolle des Künstlers/der Künstlerin könnten sich ergänzen, anstatt hierarchisch geschieden zu sein. Die Erforschung des Lebens könnte ein Projekt sein, an dem alle mitwirken, vorangetrieben mit unterschiedlichen Methoden, an deren Ende eine gemeinschaftliche namenlose Wissenschaft steht, die keine Kanons mehr braucht. Die visuelle Intelligenz sollte niemals aufgeben.

Übersetzung: Bernhard Geyer

Anmerkung

- 1 Jonathan Lethem, „The Ecstasy of Influence. A Plagiarism“, in: *Harper's Magazine*, Februar 2007.