

110

Es passiert selten, dass man so offen über die eigene Eingebundenheit und Betroffenheit in einem als zunehmend härter erlebten Kunstsystem spricht wie in diesen Tagen im Oktober auf der Kunstmesse Paris Internationale. An drei Abenden diskutierte Alexander Scrimgeour mit Künstlern, Theoretikern und Kuratoren. Was fehlt? Wie will man arbeiten, warum, und mit wem?

SPIKE



CONVERSATIONS



Rarely does one speak so openly about how one is embedded in and affected by an increasingly severe art system as during these days last October at the Paris Internationale art fair. Over three evenings, Alexander Scrimgeour spoke with artists, theoreticians, and curators. What is missing? How does one want to work, why, and with whom?

KUNST ALS ART AS A START-UP? START-UP?

Der Künstler Constant Dullaart will einen Traum verwirklichen. Kurator Toke Lykkeberg will die Welt zeigen, wie sie ist. Der eine hat eine Firma gegründet, der andere hat die kommerzielle Ästhetik des Alltags ins Musée d'Art Modern de la Ville de Paris gebracht. Was ist die Rolle des Künstlers in der Start-up-Kultur? Erleben wir eine Rematerialisierung des Kunstobjekts?

The artist Constant Dullaart has a dream to come true. Curator Toke Lykkeberg wants to show the world how it really is. One has founded a company, the other has brought an everyday commercial aesthetic into the Musée d'Art Modern de la Ville de Paris. What role do artists play in start-up culture? Are we experiencing a rematerialisation of the art object?

D *Alexander Scrimgeour:* Toke, wie siehst du vor dem Hintergrund der Ausstellung „Co-Workers“ die Nähe von Kunst zu kommerziellen oder sogar Start-up-Modellen? Du hast von einer Neuauflage der Pop Art gesprochen?

Toke Lykkeberg: Ich glaube, wir haben die letzten Jahre eine ähnliche Situation wie in London und New York der 1950er und frühen 60er, der Kurator und Kritiker Lawrence Alloway nannte es Kunst-Kultur-Kontinuum. Eine neue Künstlergeneration will Kunst nicht mehr nur für die Kunstwelt machen, sondern die Grenzen zwischen Kunst, Musik, Mode und Philosophie aufheben.

Alexander Scrimgeour: Und der Wirtschaft! Constant, eines deiner aktuellen Projekte ist eine Firma, die mit einer erfolgreichen Kickstarter-Kampagne finanziert wurde und unter dem Namen DullTech einen Media Player produziert. Du selbst bist auch gebrandet, während wir hier sprechen, du machst mit deinem T-Shirt Werbung für deine Firma. Aber wenn ich es richtig verstehe, hast du eine schwierige Beziehung zu deinem Produkt.

Constant Dullaart: Ich wollte herausfinden, was passiert, wenn ein Künstler sich wie eine Firma verhält. Was es bedeutet, mein soziales Kapital einzubringen oder einfach meine Freunde, die mir 20 Euro geben um meinen Traum zu verwirklichen [Lachen]. Meinen Traum, eine Firma zu sein und noch mehr Geld zu machen. Es war wirklich interessant zu sehen wie es anerkannt wird, Geld zu ver-

E *Alexander Scrimgeour:* Toke, against the backdrop of the exhibition “Co-Workers”, how do you see the relationship between art and commercial culture or even start-up models? You have spoken about it in terms of updating the Pop tradition.

Toke Lykkeberg: I think for the last few years we’ve been in a situation similar to London and New York in the late 1950s and early 60s, which the curator and critic Lawrence Alloway talked about as an art-culture continuum. A new generation of artists are tired of making art only for the art world and want to bridge the boundaries between art, music, fashion, and philosophy.

Alexander Scrimgeour: And commerce! Constant, one of your projects is a company that recently successfully funded its Kickstarter campaign to produce a DullTech-branded media player. And, of course, you’re a branded person as we speak, advertising your own company on your T-shirt. But, if I understand you correctly, you have a difficult relationship to your product.

dienen, aber auch wie permanent verlangt wurde, mein Produkt stärker zu optimieren und es effizienter zu machen.

Alexander Scrimgeour: Von Kickstarter?

Constant Dullaart: Von Kickstarter, aber sogar von Freunden. Sie sagten zu mir, „Dein Promovideo muss kürzer sein!“, und ich meinte „It’s DullTech!“ Es geht gerade darum, langweilig-tech zu sein. Das Video ist bewusst zu lang und richtet sich gegen die Slickness, die uns von allen Seiten bombardiert.

Alexander Scrimgeour: Hast du deshalb DullTech gegründet?

Constant Dullaart: Ich hatte eine Residency in China. Ich fand meine Rolle als gesponserter, weißer, übergewichtiger Dude, der von einer Mächtigen-Kunstinstitution zur anderen geschickt wird, sehr problematisch. Ich wollte auch herausfinden, welches Verhältnis ich zu dieser ganzen in China produzierten Hardware habe. Ich brauchte einen guten Grund, um in die Fabriken gelassen zu werden, also brauchte ich eine Firma, ein Produkt. Ich wollte eine Art partizipatorischer Anthropologie betreiben. Ich kann ein Start-up sein und es zugleich kritisie-



Constant Dullaart: I found it interesting to research what happens if an artist starts to behave completely as a company. It is partly a way for me to experience what it’s like to engage my social capital or even just my friends, who are giving me 20 euros to make my dream come true [laughter] – my dream of being a corporation and making even more money. I found it really interesting to see how there is this validation of making money, but also that I was continuously being asked to make my project or my product more streamlined, more efficient.

Alexander Scrimgeour: By Kickstarter you mean?

Constant Dullaart: By Kickstarter but even by friends. They were telling me, “You have to make your commercial shorter!” and I’m like, “It’s DullTech!” It’s about not-being-exciting-tech; the

commercial is too long on purpose, and it’s about resisting the slickness that is bombarding us from all angles.

Alexander Scrimgeour: Is that why you started DullTech?

Constant Dullaart: I was doing a residency in China and I found my position as a sponsored white overweight dude being shipped around between all these wannabe art institutions very problematic. I was also trying to figure out what my relationship was to all the hardware being produced in China and I needed to have a storyline to get into the factories. So I needed to have a company, a product: this is what it came out of. I was seeing if I could do almost participatory anthropology. I can be a start-up and criticise it at the same time. I find it fascinating.

Alexander Scrimgeour: What does the

D ren. Das fasziniert mich.

Alexander Scrimgeour: Was kann uns der Kontext der Kunst in dieser Situation bieten? Es gibt Modelle wie das Parasitäre, wo man ein Feld besetzt und sich nimmt, was man braucht, oder das Hacking, wo man in ein Feld eindringt und von Innen heraus etwas verändert. Nachdem ich „Co-Workers“ sah, dachte ich auch an die Übernahme oder das Feiern von zeitgenössischer Konsumästhetik. Geht das zu weit?

Toke Lykkeberg: Nein, nein. Ich frage mich nur, wo du das Feiern siehst? Wird nicht einfach nur eine bestimmte Ästhetik gezeigt? Das ist die Welt, in der wir leben, und wenn man ein Museum betritt, ist man immer noch in dieser Welt. Es mag wie ein Feiern aussehen, weil das in den 90ern und frühen 00ern negiert wurde: Da ging es um Widerstand und Kritik, also zwei Formen, Dinge auf Distanz zu halten statt sich mit der Welt zu beschäftigen, in der wir tatsächlich leben. Das haben wir mit der Ausstellung versucht.

Alexander Scrimgeour: Was ich seltsam fand, war der Wandtext gleich am Anfang: „Der Besucher ist eingeladen umherzuschweifen, seine oder ihre Zeit zu verschwenden und, warum nicht, seine oder ihre Prioritäten auf morgen zu verschieben.“

Toke Lykkeberg: Uns interessierte die Idee des Aufschubs. Wir leben in einer Leistungsgesellschaft, in der man ununterbrochen liefern muss und dabei permanent scheitert, weil man nicht ununterbrochen liefern kann. Während man eigentlich arbeiten sollte,

E framing of art offer us in this situation? There are models such as the parasitic, where you occupy a field and take from it what you need, and hacking, where you get into it and mess with it from the inside. And, after seeing “Co-Workers”, I was wondering also about the embrace or even celebration of a contemporary commercial aesthetic. Is that going too far?

Toke Lykkeberg: No, no. I am just wondering, where do you see the celebration? Isn't it just the presence of a certain aesthetic? It's the world that we're in and when you enter the museum you're still in that world. It might look like a celebration because that is something that was actively negated in the 90s and the early 00s: people were talking about resistance and critique, which are both ways of putting things at a distance, instead of dealing with the world we are actually living in. That's what we're trying to do in the show.

Alexander Scrimgeour: What I found strange about the show was the phrase in the wall text when you come in:

**“IF AN ARTIST HAS
A VERY CLEAR-CUT
POLITICAL AGENDA
I DON'T EAT THE
APPLE: IT'S
PROPAGANDA, IT'S
POLITICAL ACTIVISM”**

Toke Lykkeberg

“The visitor is invited to wander, to waste his or her time and, why not, to push back to tomorrow the organisation of his or her priorities.”

Toke Lykkeberg: We were interested in this concept of procrastination. We live in a performance culture where you constantly have to deliver and at the same time you are a constant failure because you cannot constantly deliver. So while you should be working you constantly slip into reading soccer news.

Alexander Scrimgeour: That's what the exhibition reminded me of, most of all

schweift man immer wieder ab zu den Fußballnews.

Alexander Scrimgeour: Daran erinnerte mich die Ausstellung am meisten – an Zeit-Verbringen im Internet.

Toke Lykkeberg: Wir wollen, dass die Menschen ihre heimlichen Laster in die Ausstellung mitbringen können. Das hört sich altmodisch an, aber es ist ein bisschen wie Bertolt Brechts Idee vom Raucher als den idealen Zuschauer im Theater: Man ist mit seinem eigenen Ding beschäftigt und damit zufrieden, während man Kunst um sich hat.

Alexander Scrimgeour: Aber wenn man dieses Modell zu Ende denkt, dann ist eine Ausstellung wie „Co-Workers“ dadurch definiert, dass sie in einem Museum stattfindet, dass es also Objekte gibt, mit denen sich die Besucher auseinandersetzen und eingelernten musealen Formen folgen.

Toke Lykkeberg: In der akademischen Welt haben es Objekte seit den 60ern schwer, aber Künstler verstehen jetzt endlich, dass vieles an diesem Diskurs Quatsch war. Joseph Kosuth hat einmal in einem Interview im Guardian gesagt: „Große Museen haben mich nie wirklich gesammelt.“ Warum haben sie dich nicht gesammelt, was meinst du? Sollen sie deine Ideen sammeln? Die Sache ist: Museen und der Markt verlangen nach

Objekten. Sonst kann man auch in die Philosophie gehen. Aber es geht auch noch um etwas anderes. Wenn ein Kunstwerk auch als Objekt eine Qualität hat, wird es komplexer, und man kann nicht nur auf der Ebene der Gedanken, sondern auch auf der sinnli-

– spending time on the Internet.

Toke Lykkeberg: We want people to be able to be in the show with all their guilty pleasures. This sounds old-school but it's a bit like Bertolt Brecht's idea about the smoker as the ideal viewer in the theatre: the one who is preoccupied by his own stuff, satisfied by their own thing while they are in the presence of art.

Alexander Scrimgeour: But with a show like “Co-Workers”, which is framed by being in a museum, there are objects for people to engage with.

Toke Lykkeberg: In the academic art world objects have had a very hard time since the 60s, but artists are now finally understanding that there was a lot of bullshit in the discourse. I remember reading an interview with Joseph Kosuth in the Guardian where he said, “Big museums haven't really been collecting me.” Well why do you think they didn't collect you? Should they collect your ideas? The answer there is that both museums and the market are interested in objects: otherwise you can just go into philoso-

- D chen und ästhetischen Ebene einen Zugang dazu finden.
- Alexander Scrimgeour:* Aber wenn es keinen wirklichen Unterschied zwischen Objekten im Museum und Objekten außerhalb des Museums gibt, geht es dann um eine bestimmte ästhetische Kategorie, einen Mechanismus der Distanzierung?
- Constant Dullaart:* Mir fällt das Victoria and Albert Museum in London ein, das Designsachen sammelt. Sobald etwas Aktuelleres herauskommt – eine Waffe aus dem 3D-Drucker zum Beispiel – sammeln sie es. Sie versuchen so schnell wie möglich zu sein, fast ohne Agenda, weil sie so aktuell und schnell sind. Ich möchte noch eine Sache, eine komische Anekdote erzählen. Ich habe letztes Jahr Bill Atkins getroffen, der den „Undo“-Befehl entwickelt hat, das Drop-Down-Menü, erste Versionen von kommerzieller Zeichen-Software, HyperCard, einen Vorläufer des Browsers und einen Vorläufer des iPhone, einen kleinen Computer, der Messages verschicken konnte. Als er dann nicht mehr für Apple arbeitete kam das iPhone heraus, und er sah Fotos davon in Magazinwerbungen. Er nahm ein Stück Holz in den gleichen Dimensionen und klebte das Bild aus der Werbung darauf, um genau zu spüren wie es wäre, es in der Hand zu halten. Er trug es sechs Wochen lang in seiner Hosentasche, bis er ein echtes iPhone bekam. Er hatte so großartige abstrakte Ideen, aber er brauchte immer noch eine Nachbildung aus Holz, um über etwas nachzudenken, das noch nicht existiert. Es ist ein Medium, eine Hilfe für uns. Es ist eine Voodoo-Puppe. Ein Objekt kann auch ein Stellvertreter sein.
- Toke Lykkeberg:* Ich beschäftige mich schon einige Jahre mit

- E phy. If there is an object quality to an artwork it just makes it more complex more nuanced, you can access the artwork not just on the level of ideas but on a sensual level and aesthetic level.
- Alexander Scrimgeour:* But if there is no real difference between the objects in the museum and the objects outside the museum, does this framing put things in a certain aesthetic category, or function as a distancing mechanism?
- Constant Dullaart:* I'm thinking about the Victoria and Albert Museum and how they are collecting design things that are very current. If something is out there – a 3D-printed gun, for example, then they collect it. They are looking to collect as fast as possible, almost removing the frame by being so quick to respond. But if I can say one more thing, I have a strange anecdote. I met Bill Atkinson last year, he is the person who made the “undo” function, the drop-down menu, some of the first commercial drawing software, and HyperCard which is a precursor of the browser. He also made a precursor

of the iPhone: a small little computer that could send messages to other devices. Later, when he didn't work for Apple anymore, the iPhone came out and he saw pictures of it published in a magazine advertisement. He cut a piece of wood into the same dimensions and pasted the image from the advertisement onto it so he could feel exactly what it would be like to hold it in his hands. Then he carried it around in his pocket for six weeks until he could get a real iPhone. I was thinking that this guy who made such great abstract steps still needed a wooden effigy to reflect on something that didn't exist yet. It's a mode of transport: something that helps us. It's a voodoo doll. An object can often be a representation.

Toke Lykkeberg: I've been preoccupied for a number of years with what one could call the rematerialisation of the art object. Conceptual art was very important for a long time as a way of legitimising artworks; it was part of the foundation of relational aesthetics, for instance. But I think that's over now – what's interesting to re-

der Rematerialisierung des Objekts in der Kunst. Die Konzeptkunst war lange sehr wichtig, um Kunstwerke zu legitimieren. Sie war zum Beispiel eine der Grundlagen der Relationalen Ästhetik. Aber ich glaube, das ist jetzt vorbei – heute ist es interessant über die Verbindung des Aufkommens der Konzeptkunst und der Demokratisierung der Telekommunikation nachzudenken. Mit dem Internet traten wir in eine noch immateriellere Sphäre ein als mit dem Telefon, und ich glaube mit den Sozialen Medien und dem Internet der Dinge verstehen wir letztendlich, wie wichtig die materielle Struktur dieser neuen Kommunikationsnetzwerke ist. Deshalb interessieren sich Künstler dafür, wie Dinge sich materialisieren und wie sich die Produktionsmittel verändert haben.

Alexander Scrimgeour: Aber wenn Kunst nur ein Spiegel von schon existierenden Dingen ist, besteht dann nicht die Gefahr, dass unsere Rezeption von vorprogrammierten Reaktionen auf diese Dinge gelenkt ist?

Toke Lykkeberg: Na ja, Goya musste ins Königsschloss hinein, um die Königsfamilie als Idioten zu malen. Ich glaube, in dieser Situation sind wir immer noch. Es ist wie bei Andy Warhol: Affirmativ und kritisch, und daher jenseits dieser Unterscheidung. Die ist nicht mehr wichtig.

Alexander Scrimgeour: Das läuft auf die Frage hinaus – was vielleicht nur eine weitere überholte Unterscheidung ist –, ob es sinnvoll ist, darüber in Begriffen von Links und Rechts zu denken: Ist das in dem Sinn auch eine politische Diskussion?

Toke Lykkeberg: Es ist cool, wenn ein Künstler eine politisch uneindeutige Haltung hat. Ich nehme einem Künstler eine klar

reflect on today is the relationship between the emergence of conceptual art and the democratisation of telecommunication. With the Internet we got into an even more immaterial realm than with the telephone, and I think, finally, with social media and the Internet of Things we understand how important the material structure of this new communication network is. That's why artists are interested in how things materialise. They are interested in how our means of production have changed.

Alexander Scrimgeour: But if art is just a mirror for things that already exist then isn't there a danger that its reception is also driven by our preprogrammed responses to things that already exist?

Toke Lykkeberg: Well, Goya had to get into the King's castle to paint the royal family as jerks, and I think we're still in that situation. It's very much like Andy Warhol. It's affirmative and critical and therefore it's beyond that distinction; that is no longer relevant.

Alexander Scrimgeour: I guess one thing

D formulierte politische Agenda nicht ab: Das ist Propaganda, politischer Aktivismus. Wenn etwas an der Kunst spezifisch ist, dann dass sie ein Ort ist, wo die Dinge komplexer sind. Wir können Fragen stellen ohne Antworten zu bekommen. Kunst kann viele Funktionen haben, und es wäre ein Armutzeugnis, sie auf nur eine zu reduzieren, nämlich die kritische.

Alexander Scrimgeour: Constant, bist du ein politischer Künstler?

Constant Dullaart: Ich sehe eher weniger eine Verantwortung als eine Herausforderung, Tools anzubieten, mit einem bestimmten Thema klarzukommen und es aus einer anderen Perspektive zu sehen. Ich habe vor kurzem 2,5 Millionen Instagram Follower gekauft und sie auf 30 Accounts in der Kunstwelt verteilt, 100.000 Follower für jeden. Ich machte Hans Ulrich Obrist genauso wichtig wie Ai Weiwei, Petra Cortright, Amalia Ulman und mich selbst. Es hat natürlich eine absurde Symbolik, wenn ich soziales Kapital mit der Zahl von Instagram Followern gleichsetze. Lenin machte im Grunde das Gleiche. Ich wurde der Lenin von Instagram [Lachen]. Ich wollte aufzeigen wie falsch das System der Quantifizierung von sozialem Kapital ist, die Kommodifizierung des Sozialen reflektieren und wie es sich auf unsere Beziehungen auswirkt. Materialien entwickeln sich so radikal, wir sind in einer kulturellen Revolution oder einer Informationsrevolution. Wir brauchen die nächsten Jahrzehnte, um zu verstehen was hier abgeht, und wie es unsere Leben zerstört, welche Vorteile es bringt und wie wir es zum Guten nutzen können.

*Der niederländische Künstler Constant Dullaart (*1979) arbeitet vorrangig mit dem Internet als alternativer Raum für Präsentation und Mis-Repräsentation. Derzeit ist seine Online-Performance „The Possibility of an Army“ auf der Webseite der Schirn Kunstballe zu sehen. Zu seinen letzten Einzelausstellungen zählen „Jennifer in Paradise“ bei Futura in Prag (2015), „High Retention Slow Delivery“ im Jeu de Paume in Paris, „Stringendo, Vanishing Mediators“ bei Carroll / Fletcher in London (2014). Er lebt in Berlin und Amsterdam.*

*Toke Lykkeberg (*1977) ist Kritiker und Kurator. Er war Mitbegründer des Ausstellungsraums IMO in Kopenhagen. Derzeit ist die von ihm co-kuratierte Ausstellung „Co-Workers – Network as Artist“ im Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris zu sehen. Außerdem kuratierte er 2015 die norwegische Biennale Momentum 8 in Oslo mit.*

E that it comes down to – which might be another of these outdated distinctions – is whether it makes sense to think of it in terms of Left and Right: is this also a political discussion in that sense?

Toke Lykkeberg: It’s cool if an artist is ambiguous politically. If an artist has a very clear-cut political agenda I don’t eat the apple: it’s propaganda, it’s political activism. If there is something specific about art it’s that it is a space where we can allow things to be more complex. We can ask questions without getting answers. I think that art can be many things, and it would be a shame to reduce it to just having one function, which is the critical.

Alexander Scrimgeour: Constant, do you see yourself as a political artist?

Constant Dullaart: I see a challenge, let’s say, rather than a responsibility, to offer the tools to get to grips with a certain subject – to view it from a different angle. For one recent project, I bought 2.5 million Instagram followers and distributed them over 30 art world accounts, equalising them all to 100,000. So, for example, I made Hans

Ulrich Obrist just as important as Ai Weiwei, Petra Cortright, Amalia Ulman, and myself. It was absurdly symbolic, of course, to equalise the social capital reflected in Instagram follower counts – it’s basically what Lenin did. I became the Lenin of Instagram [laughter] and I’m ok with that. I did it to highlight how false that system of quantification of social capital is, and to reflect on the commodification of the social and what that does to our ways of engaging with each other. Material is developing so radically, we’re in a cultural or an information revolution. We need the next few decades to reflect on this and see what the fuck is going on, how this is fucking up our lives, what benefits it is bringing, and how can we use it for good.

*Dutch artist Constant Dullaart (*1979) works primarily with the Internet as an alternative space of presentation and (mis)representation. His online performance The Possibility of an Army is currently on view at Schirn Kunstballe’s website. Recent solo exhibitions include “Jennifer in Paradise” at Futura in Prague (2015), “High*

Retention Slow Delivery” at Jeu de Paume in Paris; “Stringendo, Vanishing Mediators” at Carroll / Fletcher in London (2014). He lives in Berlin and Amsterdam.

*Toke Lykkeberg (*1977) is a critic and curator. He co-founded the artist-run space IMO in Copenhagen. This year he co-curated the exhibition “Co-Workers – Network as Artist” currently on view at Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, and the 8th Momentum Nordic Biennial of Contemporary Art in Oslo.*

**WHAT FUNCTIONS
DOES ART STILL
HAVE BEYOND
AFFIRMATION
OR SIMPLY
MAINTAINING THE
STATUS QUO?**

KRITIK CRITIQUE UND PREKARITÄT AND PRECARITY

Fulvia Carnevale, Teil des Pariser Künstlerkollektivs Claire Fontaine, und der Theoretiker Rory Rowan beklagen sich. Kunst wird immer mehr zum Job, es bleibt zu wenig Zeit fürs Denken, und Künstler müssen sich wie Rockstars verhalten um den Sammlern zu gefallen. Gibt es noch Hoffnung?

Fulvia Carnevale, part of the Paris-based collective Claire Fontaine, and theoretician Rory Rowan, have a number of complaints. Art is increasingly becoming a job, there is too little time left for thinking, and artists have to act like rock stars to please collectors. Is there still hope?

D *Alexander Scrimgeour:* Wir sind hier um über Kritik und Prekarität zu sprechen, zwei allgegenwärtige Begriffe für uns, die mit Kunst zu tun haben. Fulvia, möchtest du beginnen?

Fulvia Carnevale: Die Einladung war als ganz explizite Frage formuliert, wie wir unsere Unabhängigkeit, unsere Autonomie erhalten können, wenn dieser große Druck von außen kommt. Die Frage geht davon aus, dass wir mit Zensur, Boykott oder eingeschränkten Arbeitsmöglichkeiten konfrontiert sind, wenn eine Arbeit politisch ist und für den Status quo gefährlich sein könnte. Kuratoren werden entlassen, wenn sie Ausstellungen machen, die unerwünscht sind, aber Künstler können nicht entlassen werden, weil sie für niemanden arbeiten. Wenn man mit einer Arbeit nicht ausdrücken kann, was



E *Alexander Scrimgeour:* We're here to talk about critique and precarity, which are very present for all of us who are engaged with art. Fulvia, can I ask you to start?

Fulvia Carnevale: In the way the invitation was formulated it was an explicit question about how you maintain your independence, your autonomy, if you have these immense pressures from the outside world. This question presupposes that you face censorship or boycott or limited opportunities if your work is politically charged and loaded with a position that might be dangerous for the status quo. I know that curators get fired for making exhibitions that are not liked, but artists can't get fired, because they don't work for anyone. If you can't express your point of view in your work then there is no point in making it.

Alexander Scrimgeour: My feeling is that

there is a lot of latent pressure on people as art becomes less about self-expression or autonomy than about having a job. Rory, how does this look from your perspective at a university, which seems like another safe space for autonomous thinking or critique?

Rory Rowan: At the moment I'm in a pretty comfortable position at the University of Zurich, but before that I was in the US and in London, trying to live as a freelance writer and editor. At that time I was on the edges of both the art world and academia, and the art world seemed like a place where you could plausibly eke out a living, occasionally making \$250 giving a talk or something like that. Of course, on the art side there is a desire to shore up legitimacy. But alongside the financial stress: How are you going to pay the rent? How are you going to eat? there is also a less explicit type of

man möchte, ist es sinnlos sie zu machen.

Alexander Scrimgeour: Ich habe das Gefühl, dass es einen latenten Druck auf die Leute gibt, weil es in der Kunst immer weniger um Selbstaussdruck oder Unabhängigkeit geht, sondern um einen Job. Rory, wie sieht das aus der Perspektive der Universität aus, die von außen betrachtet wie ein sicherer Ort für unabhängiges Denken und Kritik wirkt.

Rory Rowan: Derzeit habe ich eine ziemlich angenehme Stelle an der Universität in Zürich, aber davor lebte ich in den USA und in London und versuchte als freier Autor und Redakteur über die Runden zu kommen. Ich war damals am Rand der Kunstwelt und der akademischen Welt. In der Kunstwelt hatte man zumindest die Möglichkeit, etwas zu verdienen, hin und wieder 250 Dollar für einen Talk oder so. Natürlich erhofft sich die Kunstseite von der Theorie Legitimation. Aber neben den finanziellen Problemen „Wie werde ich die Miete bezahlen?“ oder „Was werde ich essen?“, gibt es auch subtilere Probleme, die mit dem Innersten zu tun haben: „Was heißt es, Künstler zu sein?“, „Wo will ich hin?“, „Warum mache ich das eigentlich?“. Ich glaube, für viele ist Kunst immer noch ein Ort, wo sie Fragen für die Gesellschaft

stress which gets at the core of people's subjectivity: What is it to be an artist? What do I want to achieve? Why am I even doing this? I think people still see art

as a place where they can pose questions. Self-expression is still an important motivation, but these factors fall into the background as increasing emphasis falls on professionalisation and career-building. And this is an extremely stressful scenario.

Fulvia Carnevale: It used to be common in the 1970s for artists to write or have a relationship with theory. I don't know why it stopped, because it's a need, in fact.

Rory Rowan: In the 60s and 70s there was almost the expectation that you should produce theoretical work as a key part of your artistic practice. Now there is a widespread expectation that someone outside will produce a discourse to conceptually legitimate the work.

Alexander Scrimgeour: There is also a change that has happened through art becoming a meeting point of precari-

D stellen können. Auch Selbstaussdruck ist immer noch eine wichtige Motivation, aber beides tritt in den Hintergrund, je mehr es um Professionalisierung und Karrierebildung geht. Das ist ein extrem anstrengendes Szenario.

Fulvia Carnevale: In den 70ern war es üblich, dass Künstler theoretisch gearbeitet haben. Ich verstehe nicht, warum man damit aufgehört hat, denn eigentlich ist das eine Notwendigkeit.

Rory Rowan: In den 60ern und 70ern wurde es fast erwartet, theoretische Arbeiten als wesentlichen Teil seiner künstlerischen Praxis zu sehen. Heute ist die Erwartungshaltung weit verbreitet, dass jemand anderer einen Diskurs produziert, der die Arbeit konzeptuell legitimiert.

Alexander Scrimgeour: Es fand auch ein Wandel statt, da in der Kunst Prekarität, neoliberale Subjektivität und Geld zusammentreffen. Damit wird kritische Kunstpraxis zu etwas, das im Zentrum agiert.

Fulvia Carnevale: In der Kunst hat sich viel verändert seit wir vor zehn Jahren Claire Fontaine gegründet haben. Die Leute, die zeitgenössische Kunst kaufen, wollen etwas anderes, etwas visuell Aufregendes ohne jede Kontextualisierung. Es gibt immer weniger Leidenschaft für Kunstgeschichte oder dafür, welche Position eine Praxis innerhalb einer historischen Landschaft hat. Es gibt viel Nachfrage für Dinge, die nahe an der Dekoration sind ohne wie Massenprodukte auszusehen. Das Kunstwerk hat etwas Handwerkliches, ich glaube das zieht die Sammler an. Das Readymade bekam einen immer problematischeren Status, weil es sehr unspektakulär ist. Nicht weil es immer mehr Objekte auf der Welt gibt, auch

Apple schafft es die Leute zu begeistern mit seinen Produkten, das Objekt selbst ist nicht weniger spannend geworden, ganz im Gegenteil, eher noch interessanter. Aber unser visuelles Denken hat sich sehr stark verändert, was sehr traumatisch für mich ist. Ich kann nicht beurteilen ob das eine echte Verarmung ist, aber etwas Vergleichbares zu dem, was zur Zeit von Minimalismus oder Abstraktion auf dem Spiel stand, ist nicht mehr möglich. Das waren existenzielle Haltungen. Man machte Arbeiten um einen Platz in der Welt zu finden. Und dass man diese Arbeiten machte, formte die Welt. Ihre Stummheit löste neue Gefühle aus, doch sie sprachen auch die Seele an, und aus irgendeinem Grund war man sehr empfänglich dafür. Das hatte politische Implikationen, aber nicht weil es um dies oder jenes „ging“. Heute ist es sehr schwer etwas Vergleichbares zu sehen, geschweige denn es zu machen, oder es nur zu erkennen und sagen zu können, „Okay, das ist wirklich toll, wow. Ich möchte mit anderen darüber reden.“ Das passiert im Film, aber aus irgendeinem Grund nicht in der aktuellen zeitgenössischen Kunst. Das ist nur sehr schwer zu ertragen, wenn man in dem Feld arbeitet.

Alexander Scrimgeour: Ich glaube, dass viele Leute eigentlich nicht mehr an die Kunstwelt glauben, auch wenn sie darin verwickelt sind. Man agiert um ein leeres Zentrum herum.

Fulvia Carnevale: Auf eine bestimmte Weise ist sie ein bequemer Ort. Sie ist freier als andere Orte, aber sie ist enttäuschend, und das sollte sie nicht sein. Es geht nicht um ein moralistisches „Die Leute machen Scheiße.“ Ich weiß nicht einmal, ob es Scheiße ist, es begeistert mich einfach nicht. Ich

E ty, neoliberal subjectivity, and money: it shifts the position of a critical art practice into something that is operating in the center.

Fulvia Carnevale: There is certainly a change that art has gone through in the ten years of Claire Fontaine's existence. I think the people who buy contemporary art are asking for something different – for something that is visually exciting outside of any contextualisation. There is less and less passion for art history; for understanding how a practice is positioned within a historical landscape. There is a lot of desire for something close to decoration: something that might look like it is not a mass-produced object. The artwork has something artisanal in it and that's what excites the collector, I guess. The readymade has a more and more problematic status because it's very unspectacular. And it's not because the world is more crowded with objects because Apple manages to excite people with their products; the object itself is not less exciting, it's even more exciting. But

there is a real change in the way we think visually that is somehow very traumatic for me. I can't say if it's a real impoverishment, but something on the level of what was at stake when Minimalism or abstraction were at the core of the debate becomes impossible. These were existential postures. People were making this work to position themselves in the world, and the fact that they were making this work was defining the world. It was creating new emotions because it had this muteness but still had a way of speaking to the soul. And people were very sensitive to that for some reason. It had political implications, and not because it was "about" this or that. I find it very difficult today to see gestures of this sort, let alone to produce them, but even to recognise them and say, "Ok this is really exciting, wow. I'm going to talk about this with the people I care about." It happens in cinema but in contemporary art, for some reason, at the moment it is not happening. It's very hard to take for someone who works in that field.

Alexander Scrimgeour: A lot of people have this kind of relationship to the art world where you actually don't believe in it, but still you're engaged – you're operating around a hollow center.

Fulvia Carnevale: It's a convenient space, in some ways. It's freer than other spaces but it's disappointing and it shouldn't be. It's not a moralistic thing, "Oh people make crap." I don't even know if it's crap, it just doesn't excite me. I don't see anything that creates the same types of emotions or discourse that stuff managed to create in the 70s. I'm not nostalgic for that either; I just want it to happen now.

Alexander Scrimgeour: What about hope for the next thing?

Fulvia Carnevale: The craving for the new is stupid. There can't be new blood coming every five seconds, there can't be the new hot artist every season. It's not fashion, Jesus Christ [laughter].

Rory Rowan: I think that in part this is a symptom of a wider accelerated mediation of art – of everything – but

D sehe nichts, was die gleichen Emotionen oder einen Diskurs erzeugt wie die Sachen aus den 70ern. Ich bin nicht nostalgisch, ich will nur, dass so etwas jetzt passiert.

Alexander Scrimgeour: Was ist mit der Hoffnung auf etwas Neues?

Fulvia Carnevale: Der Hunger nach dem Neuen ist dumm. Es kann nicht alle fünf Sekunden etwas Neues kommen; es kann nicht jede Saison einen neuen heißen Künstler geben. Wir sind ja nicht in der Mode, verdammt noch mal. (Lachen)

Rory Roman: Ich glaube, das ist unter anderem ein Symptom der immer schnelleren Mediatisierung von Kunst – von allem –, aber in ihrem Zentrum gibt es dieses merkwürdige Gefühl von Stillstand. Aber was du ansprichst, spiegelt eine größere Krise der Kritik wider. In der kritischen Sozialtheorie gibt es eine tiefe Unzufriedenheit darüber, dass sie nicht hielt, was sie versprochen hat. Aspekte des sogenannten Spekultativen Realismus, der Objektorientierten Ontologie und des Neuen Materialismus wirken auf mich wie ein Versuch, sich von der Demystifikation abzuwenden, die im Zentrum des Kritischen stand, und die Welt mit magischem Vitalismus wieder zu verzaubern, mit der „Lebendigkeit“ der Dinge und anderen bizarren Sachen, die meiner Ansicht nach nicht viel zu sozialen Fragestellungen und Problemen beizutragen haben. Auch wenn diese neuen Denkmodelle aus einer Enttäuschung über die älteren kritischen Theorien heraus entstanden sind, haben sie definitiv

E that in the midst of this there is a strange feeling of stasis. Part of what you're addressing reflects a broader crisis of critique. In critical social theory, there is a deep sense of disappointment that it didn't do what it said it was going to do. Aspects of so-called speculative realism, object-oriented ontology, and new materialism seem to me an attempt to turn away from the idea of demystification that stood at the centre of the project of critique and to re-enchant the world with talk of magical vitalisms, the "liveliness" of things, and other bizarre things that don't seem to have very much traction on social questions and problems. So while these new forms of thought came about in part as a response to the disappointments of older critical theories and certainly bring new things to the table, I am wary of what giving up critique might mean and who or what might benefit. Also, Fulvia, you mentioned this pushing away from a moral reaction, which is often a sort of knee-jerk response. I appreciate the way

nichts Neues gebracht. Fulvia, du hast auch dieses Sich-Abwenden von einer moralischen Reaktion erwähnt, was oft eine Art reflexhafte Antwort ist. Ich finde es gut, wie du über gesellschaftliche Prozesse denkst, sich selbst nicht herauszuhalten, sondern eine politische, strategische Antwort zu haben, die sich die Machtspiele ansieht und nicht nach gut und schlecht bewertet. Den Leuten geht das auf die Nerven. Und ich glaube, das ist einer der Gründe für das derzeitige Unbehagen mit der Kritik. Obwohl es auch wichtig ist, Kritik nicht vorschnell zu dissen, weil das dazu führen kann, dass es die Leute davon freispricht über ihre Machtposition nachzudenken.

Alexander Scrimgeour: Fulvia, ermöglicht euch die distanzierende Geste, Claire Fontaine als eine „Readymade Künstlerin“ zu führen, Raum für eine neue Subjektivität zu schaffen?

Fulvia Carnevale: Es war eine Art Notwendigkeit, um ehrlicher mit dem umgehen zu können, was wir machen. Es ist absurd, wie sehr es um die Identität des Künstlers geht: was er isst, wie er sich anzieht, wo er geboren ist, wie er aufwuchs, ob er schwul ist oder nicht. Das ist ein Haufen Scheiße. Die Persönlichkeit des Künstlers soll vermarktbar sein, fast erotisch aufregend für den Sammler. Man soll zum Rockstar werden. Es ist lächerlich, nicht von einem moralischen, sondern von einem menschlichen Standpunkt aus gesehen. Ich möchte mit Menschen sprechen, weil sie interessant sind. Es ist mir egal, was sie an-

“WHEN YOU TRY TO THINK RADICALLY IT ALWAYS APPEARS TO BE AN ATTACK”

Fulvia Carnevale

that you think about social processes is not to have a moral response, to assume some sort of moral “outside”, but to have a political, strategic response that looks at power and the play of forces rather than seeing things in terms of good and bad. People get sick of that. And I think that is one reason for the contemporary unease with critique. Although it's important to be careful about too quickly dissing critique as it can act as a way to absolve people of the need to think through their position in power.

Alexander Scrimgeour: Fulvia, do you think that the distancing gesture of Claire Fontaine being a “readymade artist” enabled you to create a space to reclaim subjectivity?

Fulvia Carnevale: Well it was a kind of necessity, too, to create this device, because it was a way for us to define

more faithfully what we were doing. It's absurd how much attachment there is to the identity of the artist: what the artist eats, how the artist dresses, where he was born, how he grew up, and if he's gay or not. I think all this is a pile of bullshit. It's part of making the subjectivity of the artist marketable, almost erotically exciting for the collector. One has to become a sort of rock star. It's ridiculous, not from a moralistic view but from a human point of view. I want to talk to people because they are interesting. I don't care how they dress, I don't care where they grew up, I don't care about their sexual taste, and I don't care if they were in *Artforum* diary. Creating Claire Fontaine was a way to distance ourselves from all that. And to create a space where we could be more radical and more intense than if we had to work in a way that is coherent with our biographies.

Then there is this whole problem of what subjectivity is today in terms of how it's put to work. We try to think through this problematic with the

D haben, es ist mir egal, wo sie aufgewachsen sind, ihre sexuellen Vorlieben sind mir egal, und es ist mir egal ob sie im Artforum Diary waren. Mit Claire Fontaine konnten wir uns von all dem distanzieren und einen Raum erzeugen, wo wir radikaler und schärfer sein können, als es mit unseren eigenen Biografien möglich wäre.

Dann gibt es diese ganze Frage, was Subjektivität heute ist und wie man sie einsetzt. Wir versuchen diese Problematik über den Begriff des „menschlichen Streiks“ durchzudenken, mit der Vorstellung, dass man dem globalen Ausbeutungsprozess widerstehen kann, der einem zum Objekt macht, zu einem kohärenten Menschen, zu einer produktiven und angemessenen Person. Das ist alles kranke, ekelhafte Sklaverei, die Kunstwelt hat dagegen sehr viele Jahre gekämpft, ihren ganzen Charme und ihre Würde daraus bezogen. Es ist aufregend, dass man etwas tun kann, was Bedeutung hat, das Menschen berührt, ohne das Leben eines Rockstars führen zu müssen und den Wünschen und Gefühlen der Menschen unterworfen zu sein, an die man sich wendet. Man ist als Person immer noch Teil der Welt, und nur so kann man interessante Kunst machen. Wenn man nur herumreist, verliert man den Kontakt zur Welt der Menschen, die sich um die Kunstwelt nicht kümmern. Daraus hat die Kunst immer schon ihre Inspiration bezogen, von den ersten Höhlenzeichnungen bis heute. Es ist klar, warum man als Künstler gegenüber der Realität einen

E concept of the “human strike”, with the idea that one can resist this globally exploitative process that wants to make you into an object, wants to make you into a coherent individual, wants to make you into a productive and adequate person. All this is insane, revolting slavery, and the art world fought against it for many, many years; all its charm and respectability come from there. It is exciting that you can do things that are meaningful, that touch the hearts of many people, without having to live the life of a rock star and be submitted to the desires or feelings of the people you’re talking to. You are still part of the world as a person and this is the only way it’s possible to keep making interesting artwork. If you are just traveling around, you lose contact with the shared realities of people who don’t care about the art world. These are the things that have always inspired art, from the first scratchings on cave walls until today. It’s obvious why one should keep a radical point of view on reality as an artist – otherwise the

**“WIR ALLE KENNEN
DAS BILD DES
HUNGERLEIDENDEN
KÜNSTLERS.
KOLLABORATIVE
PRAKTIKEN KÖNNTEN
HOFFNUNG GEBEN.”**

Rory Rowan

whole thing seems pointless. When you try to think radically it always appears to be an attack against somebody. I’ve heard things like: “Your work is contemptuous of the collector.” I don’t even think of the collector when I’m making my work! I mean, who is the collector? Our work talks about all of us being included in a really problematic position where social classes are not so operational anymore, where inequalities are extremely complicated, where what we have inherited of patriarchal society is damaging even the most radical com-

radikalen Standpunkt haben muss, denn sonst ist das Ganze sinnlos. Jeder Versuch radikal zu denken, wirkt immer wie ein Angriff auf jemanden. Ich habe zum Beispiel gehört „Eure Arbeit verachtet den Sammler.“ Ich denke nicht einmal an den Sammler, wenn ich meine Arbeit mache! Ich meine, wer ist der Sammler? Unsere Arbeit handelt davon, dass wir alle in der wirklich problematischen Position sind, wo soziale Klassen nicht mehr so wirkungsvoll sind, wo Ungleichheiten extrem kompliziert sind, wo das Erbe der patriarchalen Gesellschaft sogar die radikalsten Communities untergräbt. Wir sind in einer Situation, wo wir auf niemanden mit dem Finger zeigen können. Man muss über diese neue Einsamkeit tatsächlich nachdenken. Und ich dachte, das ist es, was wir tun, aber die Menschen fühlen sich dadurch irgendwie angegriffen. Es ist seltsam, dass es keine Community sondern Feindseligkeit erzeugt.

Alexander Scrimgeour: Hat das damit zu tun, dass die Kunstwelt so groß geworden ist und sich für ein geschlossenes System hält?

Rory Rowan: Wie Fulvia meinte, gibt es generell immer mehr Einsamkeit. Es wird von vielen Seiten großer Druck ausgeübt, gesellschaftliche Probleme zu individualisieren. Die Probleme werden immer komplexer, aber es gibt diese Erwartung an den Einzelnen, sie auf sich zu nehmen. Innerhalb der kritischen Theorie, aber auch in der Politik, beginnt man sich jetzt damit zu

munities. We are in a situation where you can’t point your finger at anyone. You actually have to think through the complexity of this new solitude. And I thought that’s what we were doing, but people feel insulted by it somehow. It’s extraordinary that it doesn’t create a community but on the contrary creates hostility.

Alexander Scrimgeour: Is it partly because the art world has become so big that it thinks of itself as a self-enclosed system?

Rory Rowan: I think there’s been a move more generally, as Fulvia mentioned, to reinforcing solitude. There’s a great pressure from many angles to individuate social problems. Social problems are increasing in complexity but there’s this demand that the individual takes the strain. Within critical theory but also, now, in the world of policy, there has been a move to think about how you would try to re-socialise some of the ill effects of individuation, to think about anxiety and depression as social rather than individual problems. This is

D beschäftigen, wie man die krankmachenden Auswirkungen der Individualisierung re-sozialisieren könne, oder über Angst und Depression eher als soziales denn als individuellen Problem nachzudenken. Das ist im Kunstkontext eher schwierig, weil es immer diese starke Fixierung auf den Künstler als individuelle, heroische Figur gab. Wir alle kennen das Bild des hungerleidenden Künstlers. Hier könnten kollaborative Kunstpraktiken Hoffnung geben – auch wenn eigentlich viele Leute alleine arbeiten wollen, was total legitim ist und respektiert werden sollte. Oft sind es ganz persönliche Beweggründe, ein Kunstwerk zu machen, und das darf nicht auf altmodisch-romantische Art verstanden werden.

Fulvia Carnevale: Es ist klar, dass manche Menschen für Zusammenarbeit gemacht sind und andere nicht. Meine Erfahrung mit Kollaboration ist auch sehr individuell, wie jede Erfahrung. Auch theoretische Arbeit ist etwas sehr Persönliches, und ich glaube nicht, dass jeder Lehrende eine bestimmte Anzahl an Artikel jedes Jahr veröffentlichen sollte, weil das theoretische Forschen viel Zeit braucht: manchmal vergehen Jahrzehnte und man rackert sich immer noch ab, liest, denkt, und versucht zu formulieren. Und eines Tages hat man plötzlich die Erleuchtung und kann die Dinge in eine Form bringen. Die Verpflichtung zu produzieren übt große Gewalt aus.

Rory Rowan: Diese Verpflichtung produktiv zu sein erzeugt offenbar ängstliche Subjekte. In der akademischen Welt muss man immer etwas produzieren, aber oft hat man überhaupt keine Zeit um zu denken oder Dinge zu verarbeiten. Also produziert man Scheiße, und alle sagen, „Was macht der für

eine Scheiße! (Lachen) Es gibt zu viele akademische Texte“. Es gibt zu viele akademische Texte. Es *gibt* auch zu viel Kunst. Ich will nicht sagen, dass das alles nicht existieren sollte, aber es zerstört was gezeigt wird, was produziert wird und die emotionale Verfassung der Menschen, die Dinge produzieren. Es gibt keine Phase von Erleichterung oder Befreiung, das führt zu Isolation und hindert uns daran, zusammen zu sein, vielleicht auf neue Weise.

Fulvia Carnevale gründete 2004 gemeinsam mit James Thornhill das Künstlerkollektiv Claire Fontaine. Ihre Arbeit lässt sich als fortlaufende Befragung der politischen Ohnmacht und Krise der Singularität beschreiben, die unsere heutige Gesellschaft bestimmt. Letzte Einzelausstellungen waren unter anderem „Happy for no reason“ bei Carl Kostyal in London, „Love is never enough“ bei Air de Paris, „Stop seeking approval“ bei Metro Pictures in New York (2015). Sie lebt in Paris.

Rory Rowan hat eine Postdoc-Forschungsstelle am Institut für Politische Geografie der Universität Zürich, wo er zwischen den Bereichen Geografie, Politische Theorie, Philosophie und Environmental Humanities arbeitet. Mit Claudio Minca publizierte er 2015 „On Schmitt and Space“.

E quite difficult in an art context because there has been this huge fixation on the artist as an individual, heroic figure. We all know the image of the starving artist. Here it's interesting to think about all the hope around collaborative art practices – although my worry is that actually many people want to work on an individual basis, which is totally legitimate and should be respected. Often there are very personal drives to make artwork and this doesn't have to be understood in some old-school romanticist way.

Fulvia Carnevale: It's obvious that some people are fit to work together and others aren't. My personal experience of collaboration is very singular too, like each experience is. Theoretical work is also very personal and I'm not sure that every teacher should publish a certain amount of articles every year because theoretical research takes a very long time: sometimes dozens of years go by and you're still working hard on stuff, reading and thinking and really trying to formulate. And

one day you get the illumination and you can actually put the thing into shape. The obligation to produce is an extreme violence.

Rory Rowan: This demand to produce obviously creates anxious subjects, and in academia you're always meant to be producing but often you don't have any time to think or digest things. So you make a shit product and everyone says: "That person's shit! [laughter] There's too much academic writing." There is too much academic writing. There *is* too much art too. Not in the sense that I think it shouldn't exist but it's actually very damaging for what gets shown, what gets produced, and the emotional state of the people who produce things. There is no period of relief or release. And this reinforces a sort of individuated isolation that prevents us from being together, perhaps in new ways.

Fulvia Carnevale co-founded the collective Claire Fontaine with James Thornhill in 2014. Its practice can be described as an ongoing interrogation of political impotence and the crisis of singularity that define contemporary society today. Recent exhibitions include „Happy for no reason“ at Carl Kostyal in London, „Love is never enough“ at Air de Paris, „Stop seeking approval“ at Metro Pictures in New York (2015). She lives in Paris.

Rory Rowan is a postdoctoral researcher at the University of Zurich's Political Geography Research Unit, where his work crosses the fields of geography, political theory, philosophy and the environmental humanities. He is co-author, with Claudio Minca, of On Schmitt and Space, 2015.