

Nº075

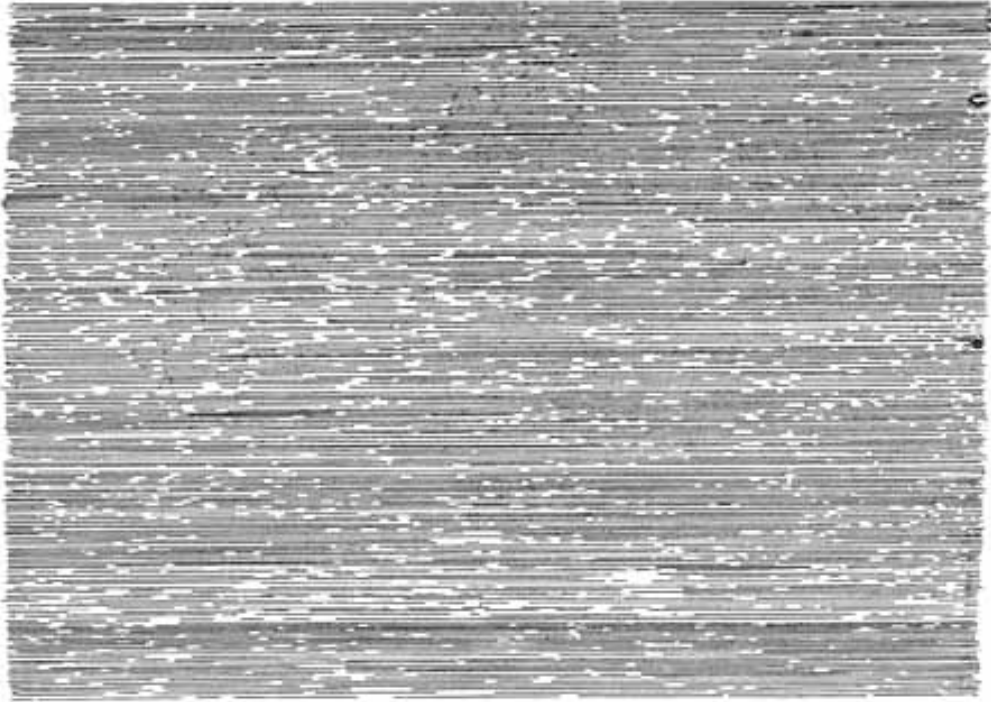
Chus

Martínez

Chus Martínez
*Unexpress the Expressible /
Das Ausdrückbare nicht ausdrücken*



Chus Martínez
*Unexpress the
Expressible /
Das Ausdrückbare
nicht ausdrücken*



Images / Abbildungen:
Søren Andreasen
In the World of Appearances 1–4, 2011
Etchings / Radierungen
and / und
4 untitled linocuts / Linolschnitte ohne Titel, 2012

Chus Martínez

Unexpress the Expressible

Art cannot be reduced to some external meaning or truth that we know in advance. Art is thinking but is not theory. The world's reality resides in art, and it is inseparable from art's investigative procedure, which seeks to expose how the forces, the different compounds of elements—material and conceptual—interact in order to produce a certain effect.

I. The Realm of the Public

The nineteenth-century invention of the constitutional State was an attempt to link the public sphere to an idea of law. It guarantees its citizens certain basic rights—something that amounts to establishing the public sphere by way of identifying the public character of every act of reason. By linking law to rational debate in this way, the idea of the State as a top-down dominating force is abolished.

The bourgeois public sphere depends on particular social and economic factors that are unique to the eighteenth and nineteenth centuries. Jürgen Habermas borrows the term “civil society” from Hegel to denote the sphere of production and exchange of goods that forms part of the private realm and is distinct from the State. Hence, civil society is essentially the economy: it operates according to its own laws but is able to represent its interests to the State through the public sphere, whose lifeblood it purports to be. Actions that were part of the private, of the *oikos*—the house—started to be part of the public domain as activities formerly confined to the household framework emerged into the public sphere; the economic activity of the civil society was oriented toward the public commodity market, and hence both internal and external to the State.

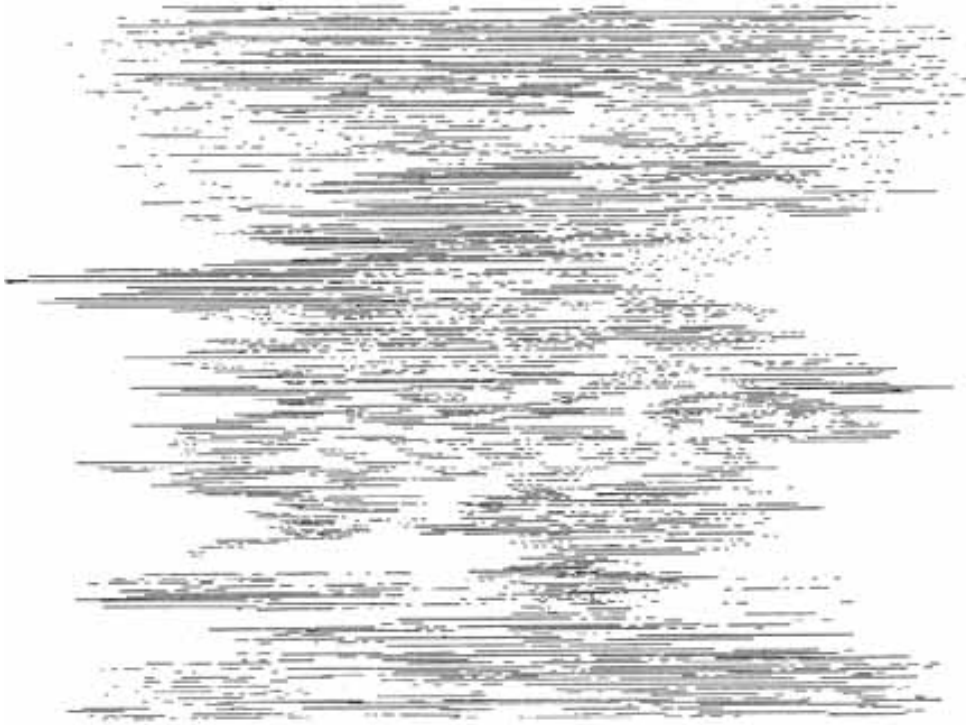
“Public” relates to public authority, the State; “private” relates to the economy, the society, and the family. “Public” and “private” are defined and separated in terms of law and institutions. The public sphere exists as an extension of the private world that in this way moves into the public domain. “Public” relates to the State but also means “open to all.” This amalgam, then, somewhat paradoxically transforms the public into a critical judge that regulates access to, and the constitution of, its principal inclusivity.

Rational-critical debate occurred in the eighteenth-century public sphere between members of a property-owning, educated, reading, and reasoning public. It centered on literary questions and on political issues, like the public authority of the State. The key shift in the modern world is the loss of apparent distinction between the private and public spheres: only with the development of a modern State and economy did public and private assume their currently recognized forms. Interest groups on both sides started to operate together, resulting in a societal complex that, following Habermas, reduced the possibility of a true public debate. The decline of rational, meaningful argument is among Habermas' major criticisms of the modern State.

II. The Word and the Sense

One can argue that one of the main historical traits of documenta is not only to act in the public sphere and to play a fundamental role in its structural transformation after World War II but also—and more consciously so since Catherine David's documenta X—to constitute itself as a major tool in the questioning of the public sphere and of the role that artists and their work have been assigned to play within it. An exhibition that emerged in a place and a time of one of humanity's greatest crises has mankind's struggle for self-renewal ineradicably imprinted on its DNA, while at the same time it must struggle with the collapse of public and democratic reason. In this way, documenta constitutes an examination of the social dimension of art, and therefore of the conditions of life, inside and outside the cultural context.

Against a consensual choreography of practices, objects, and ideas aimed at stressing a certain notion of the political, documenta 12 tried to draw attention to the necessity of a new form of empiricism—one that would force us to forget what we already knew about good politics and agency in order to create a temporary regime that would escape the show as a communication or information machine and



allow for a commentary on social behavior. In short, the project did not center on a political debate, but revolved around the civil society as a social group.

From a certain perspective, the history of documenta goes hand in hand with the development of the history of Western political theory, with the Aristotelian notion of man as a political animal, with Western thinking about sovereignty (whether of the king or of the State), with the ethico-political constitution of the social and its conclusions concerning the place of the individual within it. If we accept the hypothesis that the exhibition is based on a critical relation to the naturalization of these parameters, then we can also understand that the proliferation of discourse, text, and talk at the core of the exhibition is not an annoying addition to the work shown here, but an underlying structure and a result of research—artistic research—that in the past decades has been occupied with an inquiry into the nature of subjectivity, and its battle to access singularity and difference, variation and metamorphosis.

The distinction that consequently opened up between visual and discursive formations has been put forward by art itself. Art wants to know what makes language live. By investigating what it is that language produces through visible things, forms, proportions, perspectives, it offers a reflection on the nature of intentionality, for example, and on how phenomenology should be transformed into epistemology, into knowledge. To see and to speak is thinking. It is an irremediable double.

Again, it is art itself that has initiated this fundamental inquiry into language, and into the languages used by various disciplines to address the world and its objects, the latter having gained a form of efficiency and instrumentality that collapsed the speculative force residing in the so-called human sciences. On its side, this efficiency was a result of the transformation of the public sphere, as described but also proscribed by Habermas: a decline of a productive form of debate in favor of institutionalized discourse oblivious to singular idioms.

Art embodies and explores the otherness of institutionalized thought. If there is a trait that distinguishes the evolution of art practice since the end of World War II, it is its attentiveness to the limits of the disciplines and its willingness to create the conditions for a productive indistinctness to erupt in a zone where inside and outside, inclusion and exclusion, cannot be kept apart. To paraphrase Foucault, seeing and speaking are folded onto one another, and this juncture is the fabric of philosophy. We do not see what we are speaking of in the same manner that we speak of what we are seeing. As Deleuze sums up Foucault's position: "All knowledge runs from a

visible element to an articulable one, and vice versa; yet there is no such thing as a common totalizable form, not even a conformity or bi-univocal correspondence.”¹

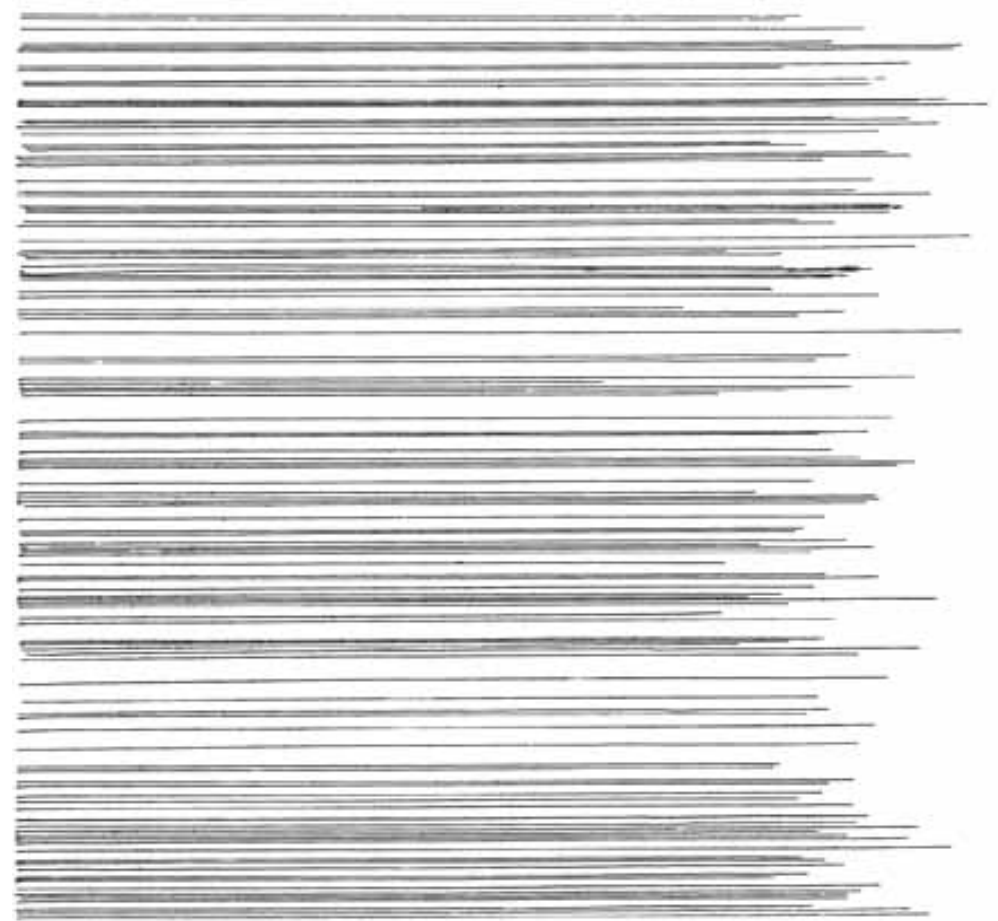
Nothing can precede or antecede knowledge: the problems begin when this insight is denied, language uses art as a pretext, and art uses language to produce an even stronger form of representation. Speaking and seeing must be conceived independently of the subjects who perform speaking and seeing, in private or in public. This is, of course, a very difficult exercise. It is almost counterintuitive since it claims that the dimensions of language and seeing belong intrinsically together, but also that the knowledge it produces is different from hermeneutics, from the interpretation of art through language. This premise also has a temporal or chronopolitical vector: art is the future of knowledge because it is understood that no discipline can act on it as a passive object, and therefore it preserves the potentiality for knowledge outside its rules, for speculation in the most powerful sense of the term.

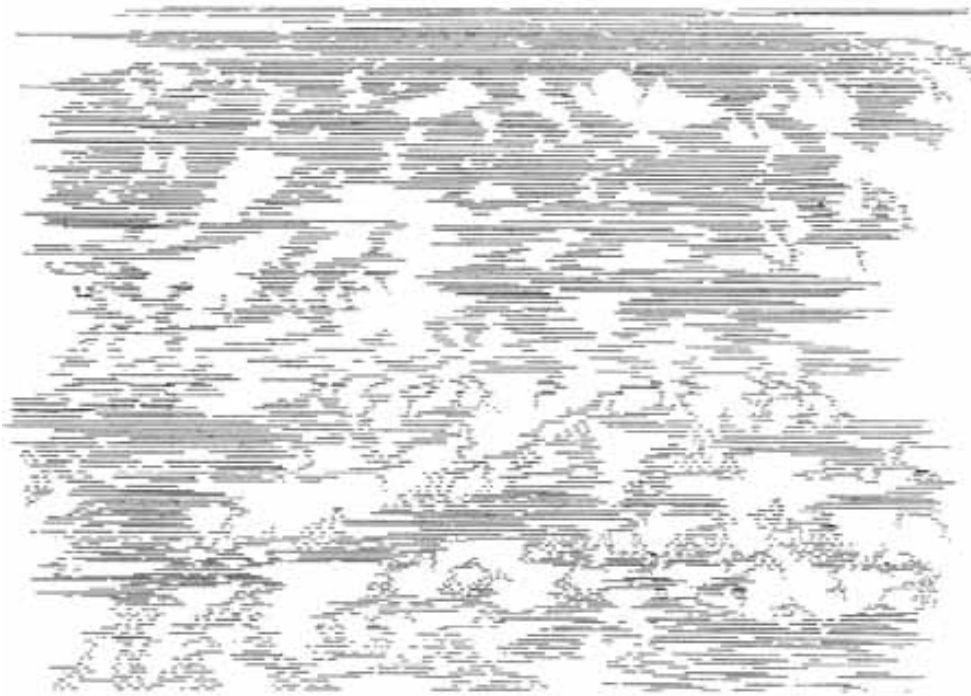
And so the fashionable phrase “Art is the production of knowledge” hides a truth—though hardly the causal and productivist one that is hereby implied. Art bears a strong relation with knowledge because thinking takes place in art, in the interstices of visibility and discourse. But this is different from being a site where arguments are produced, proof is developed, and conclusive evidence is given. Thinking makes seeing and speaking reach their limits. A certain problem, though, has appeared historically as to how we may understand the epistemological condition of art. This trait—of art being knowledge—undoubtedly appears able to establish a privileged relationship with power and subjectivity. And often this has led to reading knowledge as an institution instead of as a condition in which art is determined by relations of force—of affect and power—at a given historical moment, and singularity is established as the place where knowledge passes through the self.

1 | Gilles Deleuze, *Foucault*, trans. Sean Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988 [orig. 1986]), p. 39.

III. The Art and the Inquiry

The ideas for shaping thinking and the world do not—cannot—come from civil society but from a community of artists. Attempts to institutionalize art’s knowledge imply a belief in the existence of a message that art carries in the public realm and that is given to the civil society for critical judgment. So the question is twofold: on the one hand, how does one disentangle art and artistic practice from the functions and the organs of the State? And on the other, how can we create a





forgetting—for a moment, at least—of the “economy,” that is, of the civil society?

To extend these questions: how can we also initiate a quest for a new language that reflects a less anthropocentric world? To remove art from the realm of the civil society that centers on the human is, of course, an exercise, a fiction. One could imagine an exhibition that forgets what the roles are, that cannot feed expectations prior to the real encounter with the works; an exhibition where the viewer is truly invited, but where no necessity or utility may or can be fulfilled. Being truly invited would mean that the exhibition would offer viewers a perspective where they are not part of the civil society, and not part of the norm and of the rulers that demand sense-making operations (in which the exhibition itself is necessarily involved qua its institutional existence).

Drawing on the sovereign status of the exception, one could maintain that to stress the importance of locating a community formed by artists at the center of the project constitutes a claim for the importance of exploring the potential of those who cannot answer to normativity. This exploration preserves the space, the time, the language, and the experience to renew our sense of self, of politics, of nature. To place this nonsensical community at the center of art’s knowledge means to declare that the object of a show is not the institutions of this world, but instead, to contradict the language of universal pragmatics, which is based in a concept of truth defined as neither adequate nor coherent, but merely consensus. A kind of nonsense is necessary.

A community that produces nonsense and that makes errors persist, that is emphatically unclear and opaque, is at the same time the most expressive of all communities and the least so, since it is not trying to express itself. Most important, however, is that the community of consensus and the artistic, nonsensical community are not actually sharing the same temporality, and therefore, the obliviousness of the one to the other is perfectly legitimate. Nonsense is far from meaningless, far from incapable of engaging with one’s historical time or one’s society. In this sense, “nonsensical” means being capable of suspending our conventional notions of time (in particular, historical time), to blur the question of origin, to be unoriginal and therefore free to be attentive, to be able to perceive the equivocal as a manifestation of the possible as a way of bypassing essentialism. In short, to be able to be more than a reflection of the world. The critical placement of this community and its doings also implies the placing of its research at the core of our concerns. “Artistic research” names the effort to recognize the importance and explore the consequences of the following statement: meaning does not emerge from History but from Fiction. Because, in the context of nonsense, reality and fiction are joined.

Again, this names an effort, a force, a movement, rather than a method. When I speak of artistic research, I am not speaking of the exhaustive research undertaken by artists before making a work. Nor should one confuse artistic research with contemporary art's proximity to the social sciences and their methods. Instead, the term has been coined to alert us to the fact that art is also a quantum phenomenon—a principle of indetermination and complementarity that is operative in aesthetics as well as in social sciences and philosophy. Art acts according to at least two staples of quantum physics: it alters what it observes, and accepts that reality is compound, just like the seemingly incommensurable insight that light consists of particles as well as waves.

Neither theory nor philosophy nor criticism can aspire to determine what art is. It is simply ridiculous to question whether art exists, but forcing it to speak a single language—that of historical reconstruction—is impudent. Taking artistic research seriously means accepting disorganization in language itself and in the relations between the disciplines that organize contemporary art. If art has striven to do anything, it is to turn around the rules of the game in order to be freed of the constant allocation of meaning; this is the only way to unexpress the expressible.²

Chus Martínez (b. 1972) is Member of the Core Agent Group and Head of Department for DOCUMENTA (13).

2 | Roland Barthes, *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972 [orig. 1964]), p. xvii.



Chus Martínez

Das Ausdrückbare nicht ausdrücken

Die Kunst lässt sich nicht auf eine im Voraus bekannte äußere Bedeutung oder Wahrheit reduzieren. Kunst ist zwar Denken, aber keine Theorie. Die Realität der Welt wohnt der Kunst inne und ist untrennbar mit dem Forschungsverfahren der Kunst verbunden, das aufzuzeigen versucht, wie die verschiedenen Kräfte, die verschiedenen Verbindungen von Elementen – sowohl materieller als auch konzeptueller Art – miteinander interagieren, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen.

I. Der Bereich des Öffentlichen

Die im 19. Jahrhundert erfolgte Einführung des Verfassungsstaates stellte den Versuch einer Verknüpfung des öffentlichen Raums und einer bestimmten Rechtsvorstellung dar. Er gewährleistet seinen Bürgern gewisse Grundrechte – etwas, was der Festschreibung des öffentlichen Raums mittels Ausweisung des öffentlichen Charakters aller Vernunftakte gleichkommt. Diese Verbindung zwischen Recht und vernunftmäßiger Auseinandersetzung hebt die Vorstellung von einem Staat im Sinne einer hierarchisch strukturierten Zwangsherrschaft auf.

Das »Öffentliche« bezieht sich auf die staatliche Gewalt, den Staat, das »Private« auf die Ökonomie, die Gesellschaft und die Familie. Öffentliches und Privates definieren beziehungsweise unterscheiden

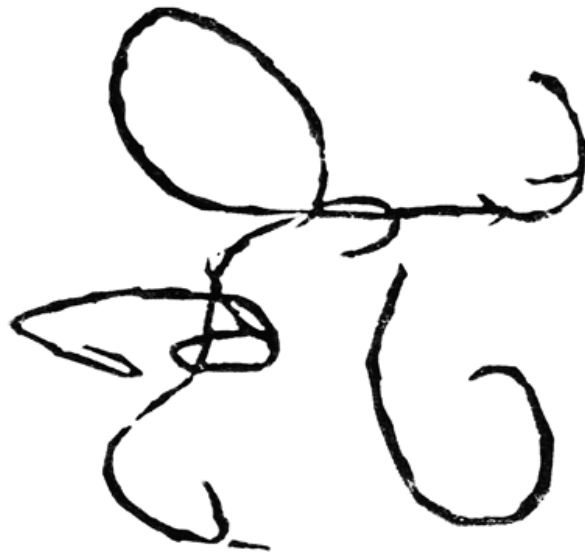
sich hinsichtlich Recht und Institutionen. Der öffentliche Raum fungiert im Sinne einer Erweiterung des privaten Bereichs, der auf diese Weise in ihn hineinreicht. Das Öffentliche bezieht sich einerseits auf den Staat und bedeutet andererseits »offen für alle«. Durch diese Mischung bildet das Öffentliche auf paradoxe Weise einen kritischen Maßstab zur Regulierung des Zugangs zu und der Struktur seiner wesentlichen Inklusivität.

In der Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts wurden unter den Angehörigen einer vermögenden, gebildeten, lesenden und denkenden Öffentlichkeit intensive rational-kritische Debatten geführt, die insbesondere um literarische und politische Themen wie die öffentliche Staatsgewalt kreisten. Die wesentliche Verschiebung der Moderne betrifft den Verlust einer klaren Unterscheidung zwischen Privatem und Öffentlichem: Erst mit der Entstehung eines modernen Staates und einer modernen Wirtschaft konnten das Private und das Öffentliche ihre heute anerkannte Gestalt annehmen. Die beginnende Zusammenarbeit zwischen auf den verschiedenen Seiten verorteten Interessengruppen führte zu einer gesellschaftlichen Situation, die, so Habermas, die Möglichkeit einer echten öffentlichen Debatte beschränkte. Der Niedergang vernunftmäßiger, sinnvoller Argumentation ist ein wesentlicher Punkt in Habermas' Kritik am modernen Staat.

II. Das Wort und der Sinn

Man könnte behaupten, dass ein historisches Hauptmerkmal der documenta nicht nur ihr Agieren innerhalb des öffentlichen Raums und ihre entscheidende Bedeutung für dessen strukturellen Wandel nach dem Zweiten Weltkrieg ist, sondern auch – und zwar auf bewusster Weise seit der von Catherine David kuratierten documenta X – ihre Selbstkonstituierung als wichtiges Instrument für die Hinterfragung des öffentlichen Raums und der Rolle, die Künstlern und ihrer Arbeit innerhalb dieses Raums zukommt. In eine Ausstellung, die in der Zeit und am Ort einer der größten Krisen der Menschheit entsteht, schreibt sich deren Kampf um Selbsterneuerung unauslöschlich in ihre DNS ein, während sie sich gleichzeitig mit dem Zusammenbruch der öffentlichen beziehungsweise demokratischen Vernunft auseinandersetzen muss. So ist die documenta eine Untersuchung der gesellschaftlichen Dimension von Kunst und damit der Lebensbedingungen innerhalb und außerhalb des kulturellen Umfeldes.

Entgegen einer einvernehmlichen Choreografie aus Praktiken, Objekten und Ideen, die auf die Hervorhebung einer bestimmten



Vorstellung des Politischen abzielen, versuchte die documenta 12, auf die Notwendigkeit einer neuen Art von Empirie hinzuweisen, die uns zwingen sollte, zu vergessen, was wir über gute Politik und gutes Handeln wissen, um ein temporäres System zu schaffen, das sich der Ausstellung im Sinne einer Kommunikations- oder Informationsmaschine entziehen und einen Kommentar zu gesellschaftlichem Verhalten ermöglichen sollte. Kurz gesagt, konzentrierte sich das Vorhaben nicht auf eine politische Auseinandersetzung, sondern kreiste um die Vorstellung von der bürgerlichen Gesellschaft als einer sozialen Gruppe.

Aus einer bestimmten Perspektive betrachtet, geht die Geschichte der documenta Hand in Hand mit der Entwicklung der Geschichte der abendländischen politischen Theorie, zur aristotelischen Vorstellung vom Menschen als politischem Tier, zum westlichen Begriff der Souveränität (des Königs beziehungsweise des Staates), zur ethisch-politischen Verfasstheit der Gesellschaft und zu ihren Rückschlüssen auf die Rolle des Individuums innerhalb dieser Gesellschaft. Wenn wir der Hypothese zustimmen, dass die Ausstellung auf einem kritischen Verhältnis zur Naturalisierung dieser Parameter basiert, so können wir auch nachvollziehen, dass es sich bei der Verbreitung von Diskurs, Text und Vorträgen im Zentrum der Ausstellung nicht um eine lästige Hinzufügung zu den hier präsentierten Arbeiten handelt, sondern um eine ihnen zugrunde liegende Struktur sowie ein Ergebnis von Forschung – künstlerischer Forschung –, die sich in den vergangenen Jahrzehnten insbesondere mit der Untersuchung des Wesens von Subjektivität und ihres Kampfes um Zugang zu Singularität und Differenz, Variation und Metamorphose beschäftigt hat.

Die Unterscheidung, die sich schließlich zwischen visuellen und diskursiven Formationen ergab, wurde von der Kunst selbst formuliert. Kunst will in Erfahrung bringen, wodurch Sprache mit Leben erfüllt wird. Indem sie das von der Sprache vermittels sichtbarer Dinge, Formen, Proportionen und Perspektiven Erzeugte erforscht, bietet sie unter anderem eine Reflexion über das Wesen von Intentionalität und über eine mögliche Transformation der Phänomenologie in eine Epistemologie, in Wissen. Sehen und Sprechen ist Denken. Diese Doppelung ist unabänderlich.

Auch im vorliegenden Fall hat die Kunst diese Fundamentaluntersuchung angestoßen über die Sprache im Allgemeinen und über jene Sprachen, die in den verschiedenen Disziplinen zur Behandlung der Welt und ihrer Gegenstände genutzt werden, wobei Letztere eine Form der Effizienz und Zweckdienlichkeit erlangten, die zum Zusammenbruch der spekulativen Kraft der sogenannten Humanwissenschaften führte. Diese Effizienz war ihrerseits ein Ergebnis des Wandels innerhalb des öffentlichen Raums, wie ihn

Habermas gleichermaßen beschrieb und kritisierte: des Verfalls einer produktiven Form der Auseinandersetzung zugunsten eines institutionalisierten Diskurses, der singulären Idiomen gegenüber blind ist.

Die Kunst verkörpert und untersucht die Alterität institutionalisierten Denkens. Wenn es eine Eigenschaft gibt, die die Entwicklung der künstlerischen Praxis seit Ende des Zweiten Weltkriegs kennzeichnet, so besteht sie in ihrer Aufmerksamkeit für die Grenzen der Disziplinen und ihrer Bereitschaft zur Schaffung der notwendigen Bedingungen für die Hervorbringung produktiver Unbestimmtheiten innerhalb eines Raums, in dem nicht zwischen Innen und Außen, Einschluss und Ausschluss unterschieden werden kann. Um mit Foucault zu sprechen: Sehen und Sprechen sind ineinandergefaltet, wobei diese Verbindung der Struktur der Philosophie selbst entspricht. Das, worüber wir sprechen, sehen wir nicht auf dieselbe Weise, auf die wir von dem sprechen, was wir sehen. Deleuze fasst Foucaults Position folgendermaßen zusammen: »Alles Wissen geht von einem Sichtbaren zu einem Sagbaren und umgekehrt; und dennoch gibt es keine gemeinsame totalisierende Form noch gar eine Konformität oder eindeutige Entsprechung.«¹

Nichts geht dem Wissen voraus oder voran: Schwierig wird es, sobald diese Erkenntnis geleugnet wird, die Sprache die Kunst als Vorwand und die Kunst die Sprache zur Erzeugung einer noch eindringlicheren Form der Darstellung benutzt. Sprechen und Sehen müssen unabhängig vom Sprechenden und Sehenden Subjekt betrachtet werden, im Privaten wie im Öffentlichen. Dies ist freilich ein sehr schwieriges Unterfangen. Es widerspricht jeder Intuition, da es behauptet, dass die Dimensionen der Sprache und des Sehens an sich zusammengehören, aber auch, dass sich das hierdurch erzeugte Wissen von der Hermeneutik, von der Interpretation der Kunst mittels Sprache unterscheidet. Eine solche Prämisse impliziert aber auch einen zeitlichen oder zeit-politischen Vektor: Die Kunst ist die Zukunft des Wissens, denn es steht außer Zweifel, dass keine Disziplin Einfluss auf die Kunst wie auf ein passives Objekt ausüben kann. Daher bewahrt sie sich die Möglichkeit des Wissens jenseits ihrer Regeln, die Möglichkeit der Spekulation im eindringlichsten Sinne des Wortes.

Die modische Redewendung »Kunst ist Wissensproduktion« verdeckt also eine Wahrheit – wenn auch kaum die darin angedeutete kausale und produktivistische. Die Kunst verfügt über ein enges Verhältnis zum Wissen, weil sich das Denken innerhalb der Kunst vollzieht, im Bereich zwischen Sichtbarkeit und Diskurs. Das heißt allerdings nicht, dass es sich bei der Kunst um einen Ort handelte, an dem Argumente vorgebracht, Belege geführt und Beweise erbracht würden. Denken führt Sehen und Sprechen an ihre Grenzen. Dennoch hat sich im Laufe der Geschichte ein bestimmtes Problem

1 | Gilles Deleuze,
Foucault, übers. v. Hermann
Kocyba, Frankfurt a. M.:
Suhrkamp 1992
[Orig. 1986], S. 59.



hinsichtlich einer möglichen Vorstellung von der epistemologischen Beschaffenheit der Kunst ergeben. Dieses Merkmal – dass Kunst Wissen ist – scheint unzweifelhaft die Voraussetzung für eine privilegierte Beziehung zu Macht und Subjektivität zu sein. Dies wiederum führte häufig dazu, dass man Wissen als Institution deutete, nicht als einen Zustand, in dem die Kunst von verschiedenen, in einem vorgegebenen historischen Moment herrschenden Kräfteverhältnissen – Affekt- und Machtverhältnissen – bestimmt ist und in dem sich Singularität als jener Ort etabliert hat, an dem das Wissen das Subjekt durchdringt.

III. Die Kunst und die Forschung

Die Vorstellungen hinsichtlich einer Gestaltung des Denkens und der Welt entstammen nicht der bürgerlichen Gesellschaft – und können ihr nicht entstammen –, sondern einer Gemeinschaft von Künstlern. Versuche, das Wissen der Kunst zu institutionalisieren, setzen den Glauben an das Vorhandensein einer Botschaft voraus, die von der Kunst in die Öffentlichkeit getragen und der bürgerlichen Gesellschaft zur kritischen Beurteilung vorgelegt wird. Daraus ergibt sich eine zweifach orientierte Frage. Einerseits: Wie lassen sich Kunst und künstlerische Praxis aus den Funktionen und Organen des Staates herauslösen? Und andererseits: Wie lässt sich die Ökonomie, das heißt, die bürgerliche Gesellschaft – zumindest zeitweise – vergessen machen?

Um diese Fragen zu erweitern: Wie können wir die Suche nach einer neuen Sprache initiieren, die eine weniger anthropozentrische Welt widerspiegelt? Die Ablösung der Kunst von der Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft, die sich auf den Menschen konzentriert, ist freilich eine Übung, eine Fiktion. Man könnte sich eine Ausstellung vorstellen, die die entsprechende Rollenverteilung vergisst und nicht in der Lage ist, vor der eigentlichen Begegnung mit den präsentierten Arbeiten irgendwelche Erwartungen zu schüren; eine Ausstellung, die den Betrachter tatsächlich einlädt, ohne eine Notwendigkeit oder einen Nutzen zu bedienen oder bedienen zu können. Eine wirkliche Einladung würde bedeuten, dass die Ausstellung den Besuchern eine bestimmte Perspektive anböte, bei der sie nicht Teil der bürgerlichen Gesellschaft und Teil der Norm und jener Maßstäbe wären, die Sinn erzeugende Handlungen einfordern (die die Ausstellung selbst aufgrund ihres institutionellen Charakters zwangsläufig einschließen).

Beriefe man sich auf den souveränen Status der Ausnahme, so könnte man behaupten, dass die Betonung der Wichtigkeit des Bestimmens einer von Künstlern gebildeten Gemeinschaft als wesentlicher Bestandteil unseres Vorhabens einen Anspruch auf die Bedeutung der Erforschung des Potenzials all jener ausdrückt, die nicht die Norm erfüllen. Diese Erforschung bewahrt den Raum, die Zeit, die Sprache und die Erfahrung für die Erneuerung unserer Vorstellungen von Subjekt, Politik und Natur. Diese unsinnige Gemeinschaft in den Mittelpunkt des Kunstwissens zu stellen heißt zu behaupten, dass der Gegenstand einer Ausstellung nicht die Institutionen dieser Welt sind, sondern der Widerspruch gegenüber der Sprache einer universellen Pragmatik, die auf einem Wahrheitsbegriff basiert, der weder als angemessen noch als kohärent, sondern lediglich als Konsens definiert ist. Dies macht eine Art von Nonsens notwendig.

Eine Gemeinschaft, die Nonsens hervorbringt, Irrtümer fortbestehen lässt und ausdrücklich unklar und intransparent ist, stellt die zugleich aussagekräftigste und aussageschwächste aller Gemeinschaften dar, da sie keinerlei Anstrengung unternimmt, sich selbst auszudrücken. Wesentlich ist jedoch, dass die Gemeinschaft des Konsenses und die künstlerische Gemeinschaft des Nonsens tatsächlich über verschiedene Zeitlichkeiten verfügen, so dass die Vergesslichkeit der einen gegenüber der anderen absolut legitim ist. Nonsens (Un-Sinn) hat nichts mit Bedeutungslosigkeit zu tun und nichts mit einer Unfähigkeit, sich mit der eigenen historischen Zeit oder der eigenen Gesellschaft auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang verweist das Wort Nonsens vielmehr auf die Fähigkeit, unsere konventionellen Vorstellungen von Zeit (insbesondere von der historischen Zeit) außer Kraft zu setzen, die Frage nach dem Ursprung zu verwischen, unoriginell zu sein, und damit frei dafür, aufmerksam zu sein und das Mehrdeutige als Manifestation des Möglichen, als Methode zur Umgehung des Essenzialismus zu erkennen. Kurzum, die Fähigkeit, mehr als ein Spiegelbild der Welt zu sein. Die kritische Positionierung dieser Gemeinschaft und ihrer Aktivitäten räumt ihrer Forschung eine zentrale Stellung innerhalb unseres Anliegens ein. »Künstlerische Forschung« bezeichnet den Versuch, die Bedeutung der folgenden Aussage zu begreifen und ihre Auswirkungen zu untersuchen: Bedeutung entsteht nicht aus Geschichte, sondern aus Fiktion. Denn im Bereich des Un-Sinns verschmelzen Realität und Fiktion.

Dies bezeichnet wiederum eher einen Versuch, einen Drang, eine Bewegung als eine Methode. Wenn ich von künstlerischer Forschung spreche, dann meine ich damit nicht die von Künstlern vor der Fertigstellung einer Arbeit unternommene intensive Recherche. Ebenso wenig sollte man künstlerische Forschung mit der Nähe der zeitgenössischen Kunst zu den Sozialwissenschaften und ihren



Methoden verwechseln. Vielmehr entstand der Begriff, um uns darauf aufmerksam zu machen, dass es sich bei der Kunst auch um ein Quantenphänomen handelt – ein Prinzip der Unbestimmtheit und Komplementarität, das in der Ästhetik ebenso wirksam ist wie in den Sozialwissenschaften und in der Philosophie. Die Kunst agiert in Entsprechung zu mindestens zwei Grundsätzen der Quantenphysik: Sie verändert das von ihr Beobachtete, und sie erkennt an, dass Wirklichkeit zusammengesetzt ist, vergleichbar der scheinbar inkommensurablen Erkenntnis, dass das Licht zugleich aus Teilchen und aus Wellen besteht.

Weder Theorie noch Philosophie noch Kritik sind in der Lage, zu bestimmen, was Kunst ist. Es ist schlicht lächerlich, zu fragen, ob Kunst existiert oder nicht, doch sie zwingen zu wollen, nur eine einzige Sprache – nämlich die der historischen Rekonstruktion – zu sprechen, ist geradezu vermessen. Künstlerische Forschung ernst zu nehmen bedeutet, Ungeordnetheit zu akzeptieren – innerhalb der Sprache selbst und innerhalb der Beziehungen zwischen den Disziplinen, die die zeitgenössische Kunst organisieren. Wenn die Kunst irgendetwas angestrebt hat, so ist es die Umkehrung der Spielregeln zum Zweck der Befreiung von einer permanenten Bedeutungszuweisung; dies ist die einzige Möglichkeit, das Ausdrückbare nicht auszudrücken.²

Chus Martínez (geb. 1972) ist Mitglied der Agenten-Kerngruppe und Leiterin der Abteilung der dOCUMENTA (13).

2 | Roland Barthes,
*Der entgegenkommende
und der stumpfe Sinn*,
übers. v. Dieter Hornig,
Frankfurt a. M.:
Suhrkamp 1990
[Orig. 1964].

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

Nº075: Chus Martínez

Unexpress the Expressible / Das Ausdrückbare nicht ausdrücken

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev

Member of Core Agent Group, Head of Department /

Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez

Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten

English Copyediting / Englisches Lektorat: Melissa Larner

Proofreading / Korrektorat: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translation / Übersetzung: Ralf Schauff

Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft

Junior Graphic Designer: Daniela Weirich

Typeface / Schrift: Glypha, Plantin

Production / Verlagsherstellung: Maren Katrin Poppe

Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern

Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²

Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2012 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Chus Martínez

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: II. documenta, 1959, Orangerie, installation

view with / Installationsansicht mit Norbert Kricke, *Raumplastik*, 1958 (detail /

Detail), photo / Foto: © Günther Becker/documenta Archiv; © Nachlass Norbert

Kricke; all other images / alle anderen Abbildungen: © Søren Andreasen

documenta und Museum Fridericianum

Veranstaltungs-GmbH

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel

Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0

Fax +49 561 70727-39

www.documenta.de

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im

Hatje Cantz Verlag

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern

Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2924-6 (Print)

ISBN 978-3-7757-3104-1 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal
Cultural Foundation

Chus Martínez
*Unexpress the
Expressible /
Das Aus-
drückbare
nicht
ausdrücken*