

Nº082

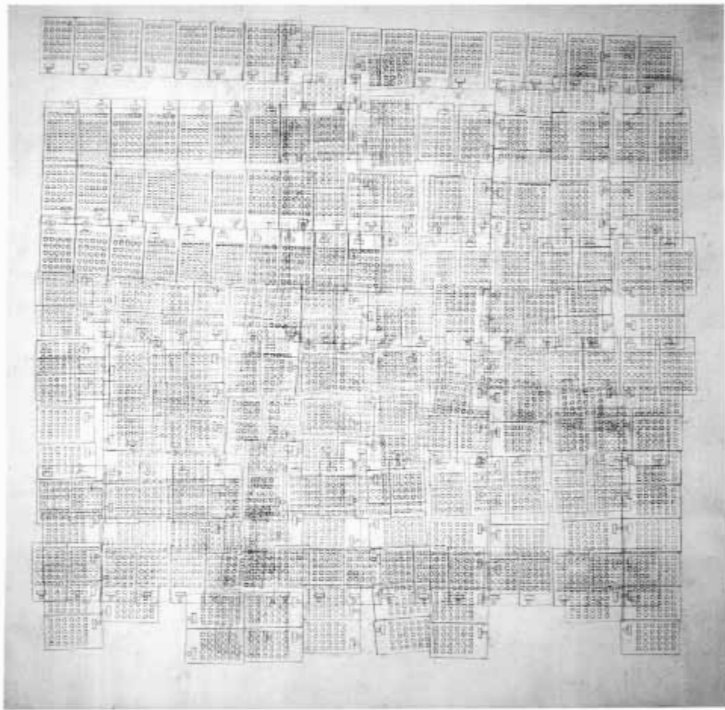
Bruno

Bosteels

Bruno Bosteels

*Some Highly Speculative Remarks on
Art and Ideology /*

*Einige hoch spekulative Anmerkungen
über Kunst und Ideologie*



Guillermo Kuitca
Poema Pedagógico IV, 1996
Acrylic and graphite on canvas /
Acryl und Grafit auf Leinwand
188 × 190.5 cm

Bruno Bosteels
*Some Highly
Speculative
Remarks on Art
and Ideology /
Einige hoch
spekulative
Anmerkungen
über Kunst und
Ideologie*

Bruno Bosteels

Some Highly Speculative Remarks on Art and Ideology

1.

Art would be like a dream, one of those “harmless psychoses” that Freud talks about in his *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*:

The harmless dream-psychosis is the result of a withdrawal from the external world which is consciously willed and only temporary, and it disappears when relations to the external world are resumed. During the isolation of the sleeping individual an alteration in the distribution of his psychical energy also sets in; a part of the expenditure on repression, which is normally required in order to hold the unconscious down, can be saved, for if the unconscious makes use of its relative liberation for active purposes, it finds its path to motility closed and the only path open to it is the harmless one leading to hallucinatory satisfaction.¹

1 | Sigmund Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, ed. and trans. James Strachey (New York: W. W. Norton, 1965 [orig. 1933]), p. 15. See also León Rozitchner, “La articulación y la grieta,” in *Freud y los límites del individualismo burgués* (Mexico City: Siglo Veintiuno, 1979), pp. 19–95.

Whether we read this hallucinatory satisfaction as an example of wish fulfillment, as fantasy, or as symptom, there is still much to be learned from the analogy between art and the harmless dream-psychosis. Everything in this analogy depends on the value attributed to the withdrawal or retreat from reality. Consciously willed yet only temporary in nature, therefore part of the normal rather than of the pathological side of life or, rather, part of the pathology inherent in normality, there is a work of alteration involved in this withdrawal, the effects of which in works of art have also frequently been compared to the operations of the dream-work: displacement, condensation, figuration . . . To be sure, withdrawal is not the same as escape; retreating also treating anew. Inaction, or the closing of the path to consequent motility, can also lead to a shift in the expenditure of psychic and affective energy, away from repression and toward liberation or, vice versa, through the sheer allure of subversion back to normalization.

The analogy with the dream-work thus promises to deliver the outline for a theory of the ideology of art, which would interrogate art’s capacities not only for liberation, transgression, and resistance but also for inaction, repression, and hallucination. Moreover, such an outline would have vital consequences for the definition of the status of art and its place in relation to

other activities or places, such as psychoanalysis, religion, science, and theory itself.

2 | Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis* (see note 1), p. 52.

2.

Are we really sure, though, about the exact nature of the gap or breach through which art—like the child of the night that is the dream for Freud—both withdraws from reality and alters it? Is this gap truly the place of freedom, whether artistic or otherwise? Or is it rather the empty place through which the subject can become fully integrated into the system that articulates the rules for normality, much as dreams alternate with wakefulness and night with day, without for this reason ceasing to be harmless little psychoses? As Freud also writes, “We are familiar with the notion that pathology, by making things larger and coarser, can draw our attention to normal conditions which would otherwise have escaped us. Where it points to a breach or a rent, there may normally be an articulation present.”² Could not artistic freedom, as the temporary liberation of energy from within the dream-like opening of a gap in the psychic and sensorial apparatus, serve as the quintessential model for the ideological inscription of individuals into the existing social structures, rather than as their much-flaunted political subversion?

Today, these questions can hardly even be raised anymore, insofar as all investigations of the links between art and ideology will almost inevitably strike one as old-fashioned, if not obsolete—not unlike fate of obsolescence, planned or otherwise, seemingly reserved for the Marxist and Freudo-Marxist conceptual frameworks in which such investigations used to be couched not so long ago.

3.

Consider, for example, the shift that takes place between the 1970s and the 1980s in the work of Jean-François Lyotard. Whereas a text such as “Figure Foreclosed” still speaks about psychoanalysis “with a view to elaborating a critique of religion and ideology,” by contrast in his writings on postmodernism and on the painting of figures such as Barnett Newman and Valerio Adami, Lyotard repeatedly speaks of art as capable of refuting Freud’s theories beforehand and begs the reader not to confuse art’s anamnesis of the visible with ideology, with the will to knowledge, or with ethics:

Please, I beg you, don’t turn my anamnesis into an ideology, a false truth and a false rule for life. The will pursues its research in ethics; the understanding and reason pursue theirs in knowledge. Art does not take place. Above all, not that. Its place,

its own place, cannot be localized on other stages, on those of desire and knowledge, of the desire to know and of the knowledge of desire. Keep it away from them and their bustling activity.³

And yet, for all the contempt for grand theorizing in the name of local interventions, there exists no less strong a consensus about the general fact of art's political valence, whatever the specificity thereof may well be. Perhaps the strength of this consensus even depends on the necessary erasure of this second aspect, that is, the specific ideological nature of certain art forms, in favor of a sweeping and always vaguely celebratory generalization of the first aspect, that is, the fact that all art is in some way political and all politics is in some way aesthetic.

Today, all such inversions of the politics of aesthetics and the aesthetics of politics have turned into automated gestures that are as rhetorically pleasing as they are conceptually empty. A return to the old question of ideology might therefore be a welcome antidote.

4.

One of last attempts in the speculative articulation of art and ideology can be found in certain marginal projects of Louis Althusser's. Thus, the author of *For Marx* in his 1966 "Letter on Art in Reply to André Daspre" tries to answer

3 | Jean-François Lyotard, "Figure Foreclosed" [orig. 1984], in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1989), p. 102; and "Anamnesis of the Visible, or Candour" [orig. 1985], *ibid.*, p. 239.

the question of deciding whether art is just like any other ideological form such as religion or else participates somehow in a different kind of activity that would come closer to scientific knowledge, without every achieving its proper status. "Art (I mean authentic art, not works of an average or mediocre level)," writes Althusser, adding a significant parenthetical qualification, "does not give us a *knowledge* in the *strict sense*, it therefore does not replace knowledge (in the modern sense: scientific knowledge), but what it gives us does nevertheless maintain a certain *specific relationship* with knowledge. This relationship is not one of identity but one of difference."⁴ Art would take its place somewhere in between science and ideology. Its specific difference would consist in the fact that what it brings forth is not quite on the order of scientific knowledge or cognition, but it also does not produce merely an effect of ideological recognition.

Thus, first, Althusser shifts the attention away from the question of knowledge toward one of perception and sensation. Second, he adds a certain reflective twist by arguing that art, while not escaping the effects of ideology entirely, nonetheless shows us the functioning of normal ideological operations. Finally, in order further to explain the nature of this "showing," he too, like Freud in his discussion of the dream-psychosis, has recourse to the notions of "retreat" and "internal distantiation":

4 | Louis Althusser, "Letter on Art in Reply to André Daspre" [orig. 1966], in Althusser, *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, trans. Ben Brewster (London: New Left Books, 1971), p. 222.

What art makes us see, and therefore gives us in the form of “seeing,” “perceiving” and “feeling” (which is not the form of *knowing*), is the *ideology* from which it is born, in which it bathes, from which it detaches itself as art, and to which it alludes. . . . Balzac and Solzhenitsyn gives us a “view” of the ideology to which their work alludes and with which it is constantly fed, a view which presupposes a *retreat*, an *internal distantiation* from the very ideology from which their novels emerged. They make us “perceive” (but not know) in some sense *from the inside*, by an *internal distance*, the very ideology in which they are held.⁵

Could we not also argue that this act of inscribing a minimal gap, which is the gesture of artistic defamiliarization par excellence, is the act of ideology at its purest? Furthermore, on the side of the critic or theorist, do we not participate in a redoubling of the effect of recognition, insofar as we gladly assume that art is different from all other forms of ideology? Are we not too giddy to recognize the effect of recognition as symptomatic of ideology, whereas art would somehow escape this predicament by showing us the inner workings of the ideology effect as such?

5.

The internal differentiation of art from the usual ideological meanings of human activity is exactly the way in which critics, curators, and philosophers enter the game. The result is an irrefutable

5 | *Ibid.*, pp. 222–23.

win-win situation in which the more a work of art subtracts itself from all meaningful interpretation, the more we can be sure of the success, if not of the maker then at least of the interpreter:

This is the way philosophers enter the stage of “criticism,” by way of this gap through which the work escapes being converted into meaning. The work is evasive? That’s what they like. Isn’t the commentary machine working very well? Does a given work make it malfunction? This is a good sign, indicating that the work cannot be transformed wholesale into signification, that its destination is uncertain and its relevance with respect to certain systematic features is undecidable.⁶

In the famous 1859 preface to his *Contribution to the Critique of Political Economy*, Marx had written about his method for understanding social transformations:

In studying such transformations it is always necessary to distinguish between the material transformation of the economic conditions of production, which can be determined with the precision of natural science, and the legal, political, religious, artistic or philosophic—in short, ideological forms in which men become conscious of this conflict and fight it out.⁷

The retreat or internal distantiation that guarantees the special status of art, however, could also be read as safeguarding precisely the kind of minimal distance that is required in order

6 | Jean-François Lyotard, “Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity” [orig. 1984], in *The Lyotard Reader* (see note 3), p. 182.

7 | Karl Marx, preface to *A Contribution to the Critique of Political Economy*, ed. Maurice Dobb (New York: International Publishers, 1970 [orig. 1859]), p. 21.

for ideological identifications to take hold. It is the success of failure, offering the hallucinatory satisfaction of identifying with the breach in identification.

8 | See, for example, Louis Althusser, “Rousseau: The Social Contract” [orig. 1972], in *Politics and History: Montesquieu, Rousseau, Marx*, trans. Ben Brewster (London: Verso, 2007), pp. 111–60.

6.

One principle seems to me to be a crucial component of the legacy of Althusser’s structuralism, which as a result at once becomes a version of poststructuralism. I am referring to the principle of the uneven development of any given structure, which consequently appears as though dislocated from within, due to a series of gaps that are never the effect of purely external contingencies but instead signal the structure’s own immanent deadlock. Althusser’s favorite term for such gaps is *décalages*, typically translated in English as “dislocations” or “discrepancies.”⁸ Much later work from the hand of post-Althusserians such as Jacques Rancière and Alain Badiou continues to rely on the presence of such discrepancies within the social orders, political phenomena, and art objects that they are famous for analyzing.

Rancière, for example, may not label these discrepancies *décalages*, except for one time in *Althusser’s Lesson*, where he speaks hypothetically of humanism as the ideology that

results from the “discrepancies” between an “overdeveloped” philosophy and a politically “underdeveloped” country. And he may prefer to speak of the effects of an *écart*, a “gap” or “breach.” But the analysis of a structure’s internal excess that separates it from itself nonetheless can be said to express the lasting debt that contemporary thought owes to Althusser’s legacy.

What post-Althusserians add to this analysis of the structure’s inner excess, now studied in terms of “events” or “encounters,” is that they name “subject” what in Althusser’s classical texts from *For Marx* or *Reading Capital* appears as a purely formal effect of the structure itself. But, then, this is never just a matter of nomination. Rather, post-Althusserians argue that the discrepancies within a given structure become apparent only when, as the retroactive effect of a subjective intervention, there occurs the randomness of an undecidable event—without which the analysis falls back into a positivist glorification of the status quo.

7.

We might say that later thinkers only generalize the notion of the internal distantiation that for Althusser is characteristic of art’s relation to the ideological forms of its time.

In *Disagreement*, Rancière will describe the process of all political subjectification in terms of the gap that separates a given social identity from itself. But the opening up of such a space is possible only if the policing of identities is at least momentarily interrupted in an act of political subjectification, which Rancière compares to the art of literature as the opening up of a rupture, a breach, or an interval, in the order between things and words: “The modern political animal is first a literary animal, caught in the circuit of a literariness that undoes the relationships between the order of words and the order of bodies that determine the place of each.”⁹

Once again, could we not raise the question of whether this minimal gap that separates art from ideology is perhaps the prime locus not for the detachment but for the unconscious inscription of a subject in ideology—above all, the ideology of freedom itself? If we read freedom not only as freedom of choice but also as the uprooting and freeing up of labor that is necessary for the worldwide imposition of capital, clearly our conclusion would be far less soothing.

9 | Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, trans. Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999 [orig. 1995]), p. 37.

8.

Yet as recently as in *The Emancipated Spectator*, Rancière continues to make a lot of the “free inactivity,” “distance,” and “suspension of efficacy” that, like the closed path of motility in a dream, would give “a paradoxical form of efficacy” to art:

This politics of aesthetics, however, operates under the conditions prescribed by an original disjunction. It produces effects, but it does so on the basis of an original effect that implies the suspension of any direct cause-effect relationship.¹⁰

Similarly, in the preface to a recent collection of texts from the 1970s and 1980s published in the journal *Les Révoltes logiques*, Rancière justifies the continued use of seemingly “vulgar” or “awkward” words on the basis of the political efficacy of a certain gap that introduces an internal difference within them: “To insist on the overly broad words of people, worker and proletarian is to insist on their inherent difference, on the space of dissenting invention that this difference offers.”¹¹ What Rancière labels political philosophy, on the contrary, continues the work of the police by systematically trying to cover up this gap so as to establish the stable essence of the political. And the same could be said about the policing effects of the philosophy of art or of aesthetic theory. If Rancière’s thought refuses

10 | Jacques Rancière, “Les paradoxes de l’art politique,” in *Le Spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique, 2008), pp. 62, 74–75. In English, this essay can be found in a modified version as “The Paradoxes of Political Art,” in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. and trans. Steven Corcoran (London: Continuum, 2010), p. 142.

11 | Jacques Rancière, *Staging the People: The Proletarian and His Double*, trans. David Fernbach (London: Verso, 2011), p. 18.

to accept the label of philosophy, it is because it is a thinking of the essential gap, discrepancy, and impropriety at the heart of every identity, property, and propriety.

If we take away the minimal distance or retreat, though, art and politics offer nothing more than redistributions of the sensible. As Rancière once told the audience in a seminar: reconfigurations, yes; prescriptions, no. Moreover, the subversive or transformative effects of internal distantiation are by no means self-evident. This distance could also provide us with the false assurance of not being part of the game, all the while serving as the guarantee for our obeying its every rule.

12 | Jacques Rancière, *Althusser's Lesson*, trans. Emiliano Battista (London: Continuum, 2011 [orig. 1975]), p. 112.

Is this not also the freedom to say and do anything and everything in the museum or art gallery, where artists and curators can wax ironic about the power that channels their art's attachment to order?

Bruno Bosteels (b. 1967) is Professor of Romance Studies and Comparative Literature at Cornell University, Ithaca, N. Y.

9.

As Rancière suggests about the margin of freedom with which Althusser was allowed to speak the language of rebellion and subversion at the École Normale Supérieure in Paris:

This is a well-known kind of freedom, the very kind the bourgeoisie reserves for intellectuals: the freedom to say anything and everything at the university, where intellectuals can be Marxists, Leninists, even Maoists, provided they perpetuate its functioning: the freedom to wax ironic about the power that channels the intellectual's attachment to order.¹²

Bruno Bosteels
*Einige hoch
spekulative
Anmerkungen
über Kunst und
Ideologie*

1.

Die Kunst sei wie ein Traum, eine jener »harmlosen Psychosen«, von denen Freud in seiner »Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse« spricht:

Die harmlose Traumpsychose ist die Folge einer bewußt gewollten, nur zeitweiligen Zurückziehung von der Außenwelt, sie schwindet auch mit der Wiederaufnahme der Beziehungen zu dieser. Während der Isolierung des Schlafenden stellt sich auch eine Veränderung in der Verteilung seiner psychischen Energie her; ein Teil des Verdrängungsaufwands, der sonst zur Nieder-

haltung des Unbewußten gebraucht wurde, kann erspart werden, denn wenn dies seine relative Befreiung auch zur Aktivität ausnützt, findet es doch den Weg zur Motilität verschlossen und nur den unschädlichen zur halluzinatorischen Befriedigung frei.¹

Ob wir diese halluzinatorische Befriedigung nun als ein Beispiel für Wunscherfüllung, als Fantasie oder als Symptom deuten, aus der Analogie zwischen der Kunst und der harmlosen Traumpsychose lässt sich noch immer vieles lernen. Einfach alles bei dieser Analogie hängt von dem Wert ab, den man dem Entzug oder dem Zurückweichen von der Wirklichkeit zumisst. Handelt es sich auch um einen bewussten, wenn auch nur zeitlich begrenzten Willensakt, der darum eher der normalen als der pathologischen Seite des Lebens oder vielmehr dem der Normalität inhärenten Pathologischen zugehört, so ist doch in diesem Entzug eine Umwandlungsarbeit zu leisten, deren Auswirkungen in Kunstwerken ebenfalls häufig mit dem Funktionieren der Traumarbeit verglichen wurden: Verdrängung, Verdichtung, Figuration ... Sich entziehen ist sicherlich nicht dasselbe wie Fliehen; im Rückzug kann sich ein neuer Zug schon abzeichnen. Untätigkeit, das Verstellen des Weges zu konsequent eigenständiger Beweglichkeit kann auch zu einer Veränderung in der Aufwendung psychischer und affektiver Energien führen, weg von der Ver-

1 | Sigmund Freud, »Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse« [Orig. 1933], in: Ders., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, Studienausgabe, Bd. 1, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1969, S. 459. Vgl. auch: León Rozitchner, »La articulación y la grieta«, in: *Freud y los límites del individualismo burgués*, Mexiko-Stadt: Siglo Veintiuno 1979, S. 19–95.

drängung, hin zur Befreiung, oder auch umgekehrt, durch die reine Verlockung des Subversiven zurück zur Normalisierung.

Die Analogie zur Traumarbeit verspricht also, den Grundriss einer Theorie der Ideologie der Kunst liefern zu können, welche die Fähigkeiten der Kunst nicht nur zu Befreiung, Überschreitung oder Widerständigkeit, sondern auch zu Untätigkeit, Verdrängung und Sinnestäuschung hinterfragen würde. Zudem hätte ein solcher Grundriss auch wichtige Konsequenzen für die Standortbestimmung der Kunst, die Definition ihres Ortes in Bezug zu anderen Tätigkeiten und Orten wie zu Psychoanalyse, Religion, Wissenschaft oder zur Theorie selbst.

2.

Doch sind wir uns des genauen Charakters dieser Kluft oder Lücke wirklich sicher, durch die sich die Kunst – wie das Kind der Nacht, das für Freud der Traum ist – der Wirklichkeit entzieht, durch die sie diese aber auch verändert? Ist diese Lücke wirklich der Ort der Freiheit, sei es einer künstlerischen oder auch einer anders gearteten? Oder ist sie eher die Leerstelle, durch die sich das Subjekt vollkommen in das System integrieren kann, das die Regeln der Normalität aufstellt, so wie Traum- und Wachzustände, Tag

und Nacht sich abwechseln, ohne dass sie deswegen aufhörten, harmlose kleine Psychosen zu sein? Wie Freud auch schreibt, sind wir »[...] mit der Auffassung vertraut, daß die Pathologie uns durch ihre Vergrößerungen und Vergrößerungen auf normale Verhältnisse aufmerksam machen kann, die uns sonst entgangen wären. Wo sie uns einen Bruch oder Riß zeigt, kann normalerweise eine Gliederung vorhanden sein.«² Könnte denn die künstlerische Freiheit als zeitweilige Freisetzung von Energie aus dem Inneren des traumgleichen Aufklaffens einer Lücke im psychischen und sinnlichen Apparat nicht eher als Grundmodell der ideologischen Einschreibung von Individuen in die bestehenden Gesellschaftsstrukturen dienen denn als deren oft so überbewertete politische Subversion?

Heutzutage kann man solche Fragen kaum mehr stellen, kommen einem doch nahezu unausweichlich alle Untersuchungen über die Verbindungen zwischen Kunst und Ideologie veraltet, wenn nicht gleich komplett überflüssig vor – ähnlich dem Schicksal des (geplanten oder sonstigen) Veraltens, das für marxistische und freudo-marxistische Begrifflichkeiten reserviert scheint, in denen solche Untersuchungen vor gar nicht so langer Zeit noch angelegt waren.

2 | Freud, »Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse« (wie Anm. 1), S. 497.

3.

Man denke hier etwa an die Veränderung, die sich zwischen den 1970er und 1980er Jahren im Werk von Jean-François Lyotard vollzogen hat. Spricht ein Text wie »Figure Foreclosed« von der Psychoanalyse noch »im Hinblick auf die Ausarbeitung einer Kritik der Religion und der Ideologie«, so spricht Lyotard im Gegensatz dazu in seinen Schriften über Postmoderne und über die Malerei von Figuren wie Barnett Newman oder Valerio Adami wiederholt von einer Fähigkeit der Kunst, die Freud'schen Theorien von vornherein zu widerlegen, ja er bittet den Leser, die Anamnesis des Sichtbaren in der Kunst nicht mit Ideologie, dem Willen zum Wissen oder mit Ethik zu verwechseln:

Bitte, ich flehe Sie an, machen Sie aus meiner Anamnese keine Ideologie, keine falsche Wahrheit, keine falsche Lebensregel. Der Wille geht seinen Forschungen auf dem Gebiet der Ethik nach, Verstand und Vernunft den ihren auf dem des Wissens. Kunst findet nicht statt. Vor allem das nicht. Ihre Stätte, der ihr eigene Platz lässt sich nicht auf andere Bühnen festlegen, denen des Wunsches und des Wissens, des Wunsches nach Wissen und des Wissens um den Wunsch. Man halte sie von ihnen und ihrer rastlosen Aktivität fern!³

Und doch besteht bei aller Verachtung für großspuriges Theoretisieren im Namen bloß lokaler Interventionen ein nicht weniger starker

3 | Jean-François Lyotard, »Figure Foreclosed« [Orig. 1984], in: *The Lyotard Reader*, hrsg. v. Andrew Benjamin, Cambridge, Mass: Basil Blackwell 1989, S. 102; und »Anamnesis of the Visible, or Candour« [Orig. 1985], ebd., S. 239.

Konsens über die generelle Gegebenheit einer politischen Geltung von Kunst welcher besonderen Art auch immer. Vielleicht ist die Stärke dieses Konsenses von der notwendigen Tilgung dieses zweiten Aspekts abhängig, des spezifischen ideologischen Charakters bestimmter Formen von Kunst, zugunsten einer umfassenden und stets leicht zur Verherrlichung tendierenden Generalisierung des ersten Aspekts: der Tatsache, dass in gewisser Weise jede Kunst politisch und jedwede Politik in gewisser Weise ästhetisch ist.

Heute sind all die Umkehrungen der Politik der Ästhetik und der Ästhetik der Politik zu reflexhaften Gesten geworden, die ebenso rhetorisch gefällig wie gedanklich hohl sind. Eine erneute Hinwendung zu der alten Ideologiefrage mag darum zum willkommenen Gegengift gereichen.

4.

Einen der letzten Ansätze zu einer spekulativen Artikulation von Kunst und Ideologie findet sich in gewissen marginalen Projekten Louis Althusser's. So versucht der Autor von *Pür Marx* in seinem »Kunstbrief. Antwort an André Daspre« von 1966 eine Antwort auf die Frage zu geben, ob Kunst denn nun lediglich wie jede andere ideologische Form, etwa wie eine

Religion sei, oder ob sie in irgendeiner Weise an einer anderen Art von Aktivität teilhabe, die wissenschaftlichem Wissen näher stünde, ohne je dessen regelrechten Status erreichen zu können. »Kunst (damit meine ich authentische Kunst und nicht Werke von mittelmäßigem oder minderem Niveau)«, schreibt Althusser, indem er eine bezeichnende Qualifizierung in Klammern hinzufügt, »liefert uns keine Erkenntnis im strengen Sinne, kann also Erkenntnis nicht ersetzen (gemeint ist Erkenntnis im modernen Sinne, nämlich wissenschaftliche Erkenntnis); aber was sie uns gibt, steht dennoch in einer bestimmten Beziehung zur Erkenntnis. Diese Beziehung ist keine Identitäts-, sondern eine Differenzbeziehung.«⁴ Die Kunst nähme also einen Platz irgendwo zwischen Wissenschaft und Ideologie ein. Ihre spezifische Differenz bestünde darin, dass ihre Hervorbringungen nicht ganz im gleichen Range wie wissenschaftliches Wissen oder Erkennen sind, dass sie jedoch ebenso wenig lediglich ideologische Erkenntnis-effekte sind.

In diesem Sinne verlagert Althusser zunächst die Aufmerksamkeit von Wissensfragen zu Fragen von Wahrnehmung und Empfindung. Weiter gibt er dem eine gewisse reflexive Wendung, wenn er die Auffassung vertritt, Kunst könne sich zwar nicht voll und ganz der Wirkung des Ideologischen entziehen, doch zeige sie uns immer noch das Funktionieren

4 | Louis Althusser, »Kunstbrief. Antwort an André Daspre« [Orig. 1966], übers. v. Regina Lorenz und Elin Sanders, in: *alternative*, 24, Nr. 37, April 1981, S. 91–94, hier S. 91–92.

normaler ideologischer Operationen. Schließlich greift auch er, um den Charakter dieses »Zeigens« näher zu bestimmen, wie schon Freud bei seiner Beschäftigung mit der Traumpsychose, auf die Begriffe »Zurückweichen« und »innere Distanz« zurück:

Es ist die Ideologie, die uns Kunst zu sehen gibt, in der Form von »Sehen«, »Wahrnehmen«, und »Spüren« (was nicht die Form von Erkennen ist) – die Ideologie, aus der die Kunst entsteht, in die sie eingetaucht ist, von der sie sich selbst als Kunst ablöst und auf die sie anspielt. [...] Balzac und Solschenizyn erlauben uns einen »Blick« auf die Ideologie, auf die ihr Werk unablässig anspielt, von der es unablässig zehrt – ein Blick, der ein Zurückweichen voraussetzt, eine innere Distanzierung zu eben der Ideologie, aus der ihre Romane hervorgegangen sind. Diese lassen uns gleichsam von innen heraus, durch eine innere Distanz gerade die Ideologie »wahrnehmen« (und nicht erkennen), in der sie befangen sind.⁵

Könnte man nicht auch sagen, dass dieser Akt der Einschreibung einer minimalen Lücke – die Geste künstlerischer Verfremdung schlechthin – der ideologische Akt in seiner reinsten Form ist? Haben wir nicht als Kritiker oder Theoretiker auch Teil an der nochmaligen Verdopplung des Erkenntniseffekts, insofern wir sehr gern davon ausgehen, dass Kunst sich doch von allen anderen Formen der Ideologie unterscheidet? Wollen wir denn nicht allzu schnell dabei den Erkenntniseffekt als Symptom des Ideologischen erkennen, wohingegen die Kunst die-

5 | Ebd., S. 91.

ser Zwangslage irgendwie entkäme, legt sie uns doch die innere Funktionsweise des Ideologiekoeffekts als solches offen?

5.

Genau bei der internen Differenzierung der Kunst von den üblichen ideologischen Bedeutungen menschlicher Tätigkeit liegt jene Stelle, wo Kritiker, Kuratoren und Philosophen ins Spiel kommen. Das Ergebnis ist eine unwiderlegbare Win-win-Situation: Je weiter sich ein Kunstwerk jeglicher auf Bedeutung setzender Interpretation entzieht, desto sicherer können wir uns des Erfolgs sein, wenn nicht des Produzenten, dann doch zumindest des Deutenden:

Hier nun betreten die Philosophen den Schauplatz der »Kritik«: da, wo sich das Werk seiner Umsetzung in Sinn entzieht. Es entzieht sich? Gerade das haben sie gern. Die Kommentarmaschine läuft nicht richtig, sie wird durch dieses oder jenes Werk gestört? Ein gutes Zeichen, ein Zeichen dafür, daß das Werk nicht restlos in Sinn transformierbar ist, daß seine Bestimmung ungewiß ist, und daß nicht entschieden werden kann, ob dieses oder jenes Systemmerkmal auf es zutrifft.⁶

In dem berühmten, 1859 verfassten Vorwort zu seiner *Kritik der politischen Ökonomie* hatte Marx über seine Methode zum Verständnis gesellschaftlicher Umwälzungen geschrieben:

6 | Jean-François Lyotard, »Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens« [Orig. 1984], in: Ders., *Philosophie und Kunst im Zeitalter ihres Experimentierens*, übers. v. Marianna Karbe, Berlin: Merve 1986, S. 53.

In der Betrachtung solcher Umwälzungen muß man stets unterscheiden zwischen der materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstatierenden Umwälzung in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz, ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden und ihn ausfechten.⁷

So wir denn Althusser folgen, dürften wir in dieser Liste der Kunst einen privilegierten Status zusprechen, einen Status, der vielleicht nur dem der Philosophie vergleichbar wäre, welche uns ebenso die Werkzeuge – diesmal die begrifflichen – an die Hand gibt, die Gesamtartikulation der Totalität aller Praktiken einer bestimmten Gesellschaft überhaupt erst zu erfassen.

Das Zurückweichen, die innere Distanz, die den Sonderstatus der Kunst garantiert, ließe sich jedoch auch als die Gewährleistung eben jener Art Minimalabstand verstehen, derer es bedarf, damit ideologische Identifikationen greifen können. Es ist das Gelingen des Versagens, das die halluzinatorische Befriedigung bietet, sich mit einer Identifikationslücke zu identifizieren.

6.

Besonders ein Prinzip scheint mir eine wesentliche Komponente des Nachlebens eines Strukturalismus Althusser'scher Prägung zu sein,

7 | Karl Marx, »Vorwort«, in: Ders., »Zur Kritik der politischen Oekonomie« [Orig. 1859], zit. n. Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 13, Berlin: Dietz, 7. Aufl., 1971, Berlin, S. 7–11, hier S. 9.

aus der im Endeffekt gleich eine Version des Poststrukturalismus wird. Ich meine hier das Prinzip der ungleichmäßigen Entwicklung jeder Struktur, die folglich wie von innen heraus disloziert scheint, und dies aufgrund einer Reihe von Lücken, die niemals das Ergebnis rein äußerlicher Kontingenz sind, sondern vielmehr ein Zeichen der struktureigenen immanenten Blockade. Althusser's bevorzugter Begriff für solche Lücken ist *décalages*, was üblicherweise mit »dislocations« (Verschiebungen) oder »discrepancies« (Diskrepanzen) übersetzt wird.⁸ In weit später erschienenen Werken von Post-Althusserianern wie Jacques Rancière und Alain Badiou findet sich noch das gleiche Setzen auf die Präsenz solcher Diskrepanzen im Inneren sozialer Ordnungen, politischer Phänomene und Kunstwerke, für deren Analyse sie berühmt sind.

Rancière etwa verwendet wohl für diese Diskrepanzen nicht den Ausdruck *décalages*, außer an einer Stelle in *La Leçon d'Althusser*, wo hypothetisch vom Humanismus als derjenigen Ideologie die Rede ist, die aus den »Diskrepanzen« zwischen einer »überentwickelten« Philosophie und einem politisch »unterentwickelten« Land hervorgeht. Und er spricht vielleicht lieber von den Auswirkungen eines *écart*, einer »Abweichung« oder einer »Lücke«. Doch die Analyse des inneren Überschusses einer Struktur, die sich von sich selbst löst, kann man dennoch als klaren Ausdruck der Verpflichtung sehen,

8 | Vgl. zum Beispiel Louis Althusser, »Rousseau: The Social Contract« [Orig. 1972], in: Ders., *Politics and History: Montesquieu, Rousseau, Marx*, übers. v. Ben Brewster, London: Verso 2007, S. 111–160.

die zeitgenössisches Denken mit Althusser's Vermächtnis verbindet.

Was Post-Althusserianer dieser Analyse des strukturinternen Überschusses, der heute im Zusammenhang mit »Ereignissen« und »Begegnungen« bearbeitet wird, noch hinzufügen, ist, dass sie »Subjekt« nennen, was in Althusser's klassischen Texten – von *Für Marx* bis *Das Kapital lesen* – als rein formaler Effekt der Struktur selbst erscheint. Doch geht es hier nie nur um Benennungsfragen. Post-Althusserianer gehen vielmehr davon aus, dass die Diskrepanzen innerhalb einer bestimmten Struktur nur dann in Erscheinung treten, wenn als Rückwirkung einer subjektiven Intervention die Zufälligkeit eines Unentscheidbarkeitsereignisses geschieht – ohne dass die Analyse auf die positivistische Verherrlichung des Status quo zurückfiele.

7.

Man könnte sagen, dass spätere Denker lediglich den Begriff der inneren Distanzierung verallgemeinern, der für Althusser ein Charakteristikum der Beziehung von Kunst zu den ideologischen Formen ihrer Zeit darstellt.

In *Das Unvernehmen* wird Rancière dann den Prozess einer jeden politischen Subjektivierung mit Bezug auf den Abstand beschrei-

ben, der eine bestimmte gesellschaftliche Identität von sich selbst trennt. Doch wird die Eröffnung eines solchen Raums nur dann möglich, wenn die polizeiliche Erfassung von Identitäten zumindest für den Moment in einem Akt politischer Subjektivierung unterbrochen wird, den Rancière mit der Kunst der Literatur als der Öffnung eines Risses, einer Lücke, eines Zwischenraums in der Ordnung zwischen Dingen und Wörtern vergleicht: »Das moderne politische Lebewesen ist zuerst ein literarisches Lebewesen, eingepasst in den Lauf einer Literarizität, die die Verhältnisse zwischen der Ordnung der Wörter und der Ordnung der Körper, die den Platz eines jeden bestimmen, auflöst.«⁹

Noch einmal: Können wir hier nicht fragen, ob dieser minimale Abstand, der Kunst von Ideologie trennt, der wichtigste *locus* nicht der Loslösung von, sondern vielmehr der unbewussten Einschreibung eines Subjekts in die Ideologie ist – allen voran in die Ideologie der Freiheit selbst? Verstünden wir Freiheit nicht nur als Entscheidungsfreiheit, sondern auch als die für die weltweite Durchsetzung des Kapitals notwendige Entwurzelung und Freisetzung von Arbeit, dann kämen wir fraglos zu einem weit weniger beruhigenden Schluss.

9 | Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* [Orig. 1995], übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 48.

Und doch fängt Rancière, zuletzt noch in *Der emanzipierte Zuschauer*, weiter viel mit der »freien Inaktivität«, »Distanz« und »Aufhebung von Wirksamkeit« an, die wie der verstellte Weg der Bewegungsfreiheit in einem Traum der Kunst »eine paradoxe Form der Wirksamkeit« verliere:

Diese Politik der Ästhetik operiert jedoch zu denjenigen Bedingungen, die ihr durch eine ursprüngliche Abspaltung vorgegeben sind. Sie produziert Effekte, doch tut sie dies ausgehend von der Grundlage eines Ursprungseffekts, der auf die Aufhebung jeder wie auch immer gearbeteten direkten Ursache-Wirkung-Beziehung hindeutet.¹⁰

In ähnlicher Weise rechtfertigt Rancière im Vorwort eines jüngst veröffentlichten Sammelbands von Texten, die er in den 1970er und 1980er Jahren für die Zeitschrift *Les Révoltes logiques* verfasst hat, den fortgesetzten Gebrauch scheinbar »vulgärer« oder »ungeschickter« Wörter aufgrund des politischen Wirkungsgrades eines gewissen Abstands, der eine interne Differenz unter ihnen einführt: »Auf den allzu großen Worten Volk, Arbeiter und Proletarier zu bestehen, bedeutet auch, an der ihnen eigenen Differenz, an dem Raum abweichender Neuerfindung festzuhalten, den diese Differenz bietet.«¹¹ Was Rancière dagegen als politische

10 | Jacques Rancière, »Les paradoxes de l'art politique«, in: *Le Spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique 2008, S. 56–92, hier S. 62, 74–75. Auf Englisch ist dieser Essay in modifizierter Form erschienen als »The Paradoxes of Political Art«, in: *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, hrsg. und übers. v. Steven Corcoran, London: Continuum 2010, S. 134–151, hier S. 142.

11 | Jacques Rancière, *Staging the People: The Proletarian and his Double*, übers. v. David Fernbach, London: Verso 2011, S. 18.

Philosophie bezeichnet, setzt das Werk der Polizei fort, indem es systematisch diesen Abstand zu verstecken versucht, um so die stabile Essenz des Politischen herzustellen. Dasselbe ließe sich auch über die polizeilichen Auswirkungen der Kunstphilosophie oder der ästhetischen Theorie sagen. Wenn Rancières Denken sich der Etikettierung als Philosophie verweigert, dann weil es ein Denken der grundlegenden Lücke, der Diskrepanz und des Unangebrachten im Innersten jeder Identität, jeder Eigenschaft und alles Angebrachten ist.

Nimmt man allerdings den minimalen Abstand oder das Zurückweichen fort, dann bieten Kunst und Politik nicht mehr als bloße Neuverteilungen des Sinnlichen. Wie Rancière es den Teilnehmern eines Seminars einmal sagte: Neukonfigurationen ja, Präskriptionen nein. Zudem sind die subversiven oder zu Änderungen führenden Auswirkungen innerer Distanzierung alles andere als selbstverständlich klar. Diese Distanz könnte uns auch in der falschen Sicherheit wiegen, nicht Teil des Spiels zu sein, wobei sie jedoch tatsächlich als Garantie für die Befolgung der Regeln bis ins Letzte dient.

Wie Rancière den Spielraum der Freiheit beschrieb, innerhalb dessen man Althusser an der

École Normale Supérieure in Paris die Sprache der Rebellion und der Subversion sprechen ließ:

Hier handelt es sich um eine wohlbekannte Art von Freiheit, genau die Art, die die Bourgeoisie für die Intellektuellen aufhebt: die Freiheit, an der Universität alles und jedes zu sagen, wo die Intellektuellen ruhig Marxisten, Leninisten, ja sogar Maoisten sein dürfen, vorausgesetzt, sie gewährleisten deren Funktionieren: die Freiheit, sich ironisch über jene Macht zu äußern, die die Bindung des Intellektuellen an die herrschende Ordnung in die rechten Bahnen lenkt.¹²

12 | Jacques Rancière,
Althusser's Lesson,
übers. v. Emiliano
Battista, London:
Continuum 2011
[Orig. 1975], S. 112.

Ist dies nicht auch die gleiche Freiheit, in einem Museum oder einer Kunstgalerie alles und jedes sagen zu dürfen, wo sich Künstler und Kuratoren ironisch über jene Macht äußern können, die die Bindung der Kunst an die herrschende Ordnung in die rechten Bahnen lenkt?

Bruno Bosteels (geb. 1967) ist Professor für Romanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Cornell University, Ithaca, N. Y.

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

Nº082: Bruno Bosteels

Some Highly Speculative Remarks on Art and Ideology /

Einige hoch spekulative Anmerkungen über Kunst und Ideologie

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 / Englischs Lektorat: Melissa Larner

Proofreading / Korrektur: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translation / Übersetzung: Clemens Krümmel

Image Editing / Bildredaktion: Frauke Schnoor

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; Bruno Bosteels

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: View of / Ansicht des Monte Verità, ca. 1906

(detail / Detail), Fondo Harald Szeemann. Archivio Fondazione Monte Verità in

Archivio di Stato del Cantone Ticino; p. / S. 2: courtesy Sperone Westwater, New York,

© Guillermo Kuitca

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 978-3-7757-2931-4 (Print)

ISBN 978-3-7757-3111-9 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal
Cultural Foundation

Bruno Bosteels
*Some Highly
Speculative
Remarks on Art
and Ideology /
Einige hoch
spekulative
Anmerkungen
über Kunst und
Ideologie*