

N°093

Francesco

Matarrese

Francesco Matarrese

*Greenberg and Tronti: Being Really
Outside? /*

*Greenberg und Tronti. Wirklich
außerhalb sein?*

Francesco
Matarrese
*Greenberg and
Tronti: Being
Really Outside? /
Greenberg und
Tronti. Wirklich
außerhalb sein?*

Francesco Matarrese *Greenberg and Tronti: Being Really Outside?*

1. Struggling against Themselves

There are two short works that date back to the late 1960s that should be reread and approached today. The extreme encounter that I would like to address as an artist is that between Clement Greenberg, the most famous American art critic, and Mario Tronti, the most radical Italian political philosopher.

I thus put two works together on my table: “Recentness of Sculpture” by Greenberg, from the 1967 *American Sculpture of the Sixties* catalog (with its original silver cover), and “Lotta contro il lavoro!” by Mario Tronti, from his famous book *Operai e capitale*, published in Turin in 1966.¹ I believe that this encounter at a distance is one of the highest points that can be conceived today in terms of a discussion about art and politics. Both are animated by the same concern: not being able to think about the inconceivable adequately. For Tronti the defeat of the workers, for Greenberg design, middlebrow culture: poison for art. Today, Greenberg’s dissatisfaction appears like a ghost within the smoldering ruins of his modernism. Just as the intransigent “criticism of the present state of things” is what remains outdated in the fortunate topicality of *Operai e capitale*. They present themselves as two real legacies, two positions about the modern that pose us questions, due to an unprecedented emergency. Never had there been such an organic totality as this, says Tronti. The modern has by now been entirely occupied by capitalism. No empire or church ever reached this level. A world that has become one is not free. In the 1960s, Manfredo Tafuri, a discerning reader of Tronti, started one of the most important oppositions to modernism from this radical “criticism of ideology.”

Shortly after “Recentness” came out, the authoritative American art critic Michael Fried promptly noted, in a memorable essay in *Artforum*, “Art and

1 | Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture,” in *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art Publications, 1967), reprinted in *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp. 250–57; Mario Tronti, “Lotta contro il lavoro!” [orig. 1965], in *Operai e capitale* (Turin: Giulio Einaudi, 1971 [orig. 1966]), pp. 259–63.

Objecthood,” that Greenberg had spoken of a “condition of non-art”; Fried added that an explicitly hostile phase in art had begun: “a war.”² Today, all this seems almost like a prophecy. I believe that the debate opened by Greenberg about the condition of non-art is the abyssal field that was opened wide after the defeat of the hopes of the avant-garde. In this place there is only conflict, an endless war. All this seems announced in advance by the two texts.

The short work by Greenberg denounced the scandalous “presence” of a type of “far-out” art of the avant-garde, seemingly anti-conventional, irregular, different, yet only paying lip service to these values. The works of this type of art when put to the test were seen to be painfully subdued by middlebrow culture, “in good safe taste.” To this he opposed the vision of a high absolute, unitary, “integrally abstract” art, at war with the meaningless forms of art of the society of the spectacle. Tronti claims that the irruption of the worker-subject in the twentieth century is due to the great experience of the culture of crisis. He claims that the war was against the whole *present state of things*. The “refusal” of capitalist labor had to be absolute. The task of the working class was, by then, that of “fighting against itself.” To the insolubility of the crisis, the suffocating lack of identity and unity, the response was an impossible thought. Does a unity exist outside unity? Can an all be contrasted with an all, a unity with another unity? Can you really be outside?

One should remember that the matter of “unity” was debated in the sixties in the U.S. between Greenberg, Fried, and two Minimalist artists of such caliber as Donald Judd and Robert Morris. In this period, Fried’s “Art and Objecthood” was also decisive. Fried felt Greenberg’s criticism of the “presence” of Minimalist works, which were too dangerously projected toward the outside, was important. That is, presence inevitably broke the unity of form to which the efforts of some important Abstract Expressionist artists were directed. But the “objects” of Judd (that is, non-subjects) were, not by chance, thought of as literally present in an outside. The task of eliminating the traditional illusionistic separation between depth and plane was entrusted to their external *presence*. Robert Morris also joined the debate, inserting labor into a gestaltic space and sustaining it in order to provide “resistance to perceptual separation”³ and keep “the entire situation”⁴ under control. Greenberg totally disagreed with this way to the outside; he defended profound, radical, and rigorous autonomy inside art to the last. This was the only thing that could guarantee unity to a work. All the protagonists of this debate had the same hope: of being able to close the crisis of forms from which the avant-garde had departed. The divergence in the solutions, however, made the debate hostile. Process art, which came after Minimalism, bravely took it upon itself to highlight the will to power that was behind the whole modernist project. Yet it was not enough: the crisis of forms was not overcome.

Let us now move elsewhere, where it is possible to splice the threads of the debate again and retake our path. In the same years in which the adventure of late modernism was under way in the U.S., Mario Tronti was leading one of the most original theoretical and politically influential undertakings of the end of the twentieth century in Italy: workerism. I believe that his contribution is pertinent to and decisive for our debate too. In *Operai e capitale*, he had elaborated a Copernican “point of view” (as it was called at the time), according to which the time had come in the political struggle to abandon the idea of contrasting an all to an all, a unity to another unity, a universal interest to another universal interest. Even recently, while discussing again the pages of this book of his, he confirmed that “the knowledge that the all proposes is always false

2 | Michael Fried, “Art and Objecthood,” *Artforum* 5, no. 10 (June 1967), pp. 12–23.

3 | Robert Morris, “Notes on Sculpture,” *Artforum* 4, no. 6 (February 1966), pp. 42–44.

4 | Robert Morris, “Notes on Sculpture, Part II,” *Artforum* 5, no. 2 (October 1966), pp. 20–23.

and ideological. It always leads to a false appearance. The only true and realistic knowledge is that which a part can make of the totality.”⁵ Tronti advances the idea of an absolute partiality, of a partial absolute truth, not of a truth that is valid for everything, but of a truth that is valid for a part, a piece, of the world. It is a strategic repositioning of the traditional concept of the absolute. The question of unity, in this context of partiality, is proposed outside any will to power. This is because it is an “absolutely” different difference. It is an absolutely different *separate* unity. It is the so-called Italian thought of difference, as Toni Negri recently highlighted in *La differenza italiana*, placing it next to Italian feminism of difference and particularly to Luisa Muraro.⁶

Nevertheless, what makes Tronti’s intervention really unusual in this debate is that, in my eyes, the partiality he thought of at the time, that of the Italian mass worker (“the rude pagan race”), was in explicit continuity with the mass worker in the U.S. Tronti stressed more than once that what had happened in the U.S. in the 1930s (the political context from which Greenberg started) had later happened in Italy in the sixties. But while Tronti formed the vertiginous idea of an *absolute partiality*, of an absolute outside, from worker radicalization of the sixties, Greenberg, from the U.S. of the thirties, formed the idea of a rigorous autonomy, of a legitimacy only within the work of art. In short, Greenberg did not concede a partial *absolute* or one that was apart or separate, just as Minimalist artists had never succeeded in conceiving an absolute partiality.

In Greenberg, the theme of unity, of the absolute, was a worry that we can already find in “Avant-Garde and Kitsch,” where he expounds the idea that the avant-garde had reached its *high* level of abstract art thanks to being really “in search of the absolute.”⁷ Thus, in “Recentness,” at a distance of many years, with great intellectual independence, he not only reasserts this position but radicalizes it, referring to an “integrally abstract” art. Of course, his concept of the absolute was weakened by the lack of deconstructive will. Yet to make up for this limit, at least partly, and make his position even more important, he reached heights of critical intransigence. Naturally, one cannot deny that in those years he sustained an art that was not in accord with the big questions he himself raised. The question, the request for the *anti-conventional*, was, however, real and authentic. This might explain why the anti-modernists, even though they effectively demonstrated the groundlessness of Greenberg’s answer and most of his theoretical construction, have still not even made a dent in the pertinence of his dissatisfaction with the state of art, as I believe Rosalind Krauss has tried to explain on several occasions. Was it right to ask for an *absolute* use of the anti-conventional or, as Greenberg called it, “far-out ‘in itself’”? The target was always the same, yesterday as well as today, irresponsible art, an endless scandal for culture.

2. Where Has the Anti-Conventional Gone?

My battle in this text is under way. Now, though, it is a question of escaping, in facing the matter of the absolute, in any “general” position. I shall proceed in this territory cautiously and with misgivings. I shall try to ask myself whether there is an absolute that is not absolutist, totalitarian, powerful, and virtuous.

5 | Mario Tronti, “Perché ancora l’operaismo,” in *Noi operaisti* (Rome: Derive Approdi, 2009), p. 105.

6 | Antonio Negri, *La differenza italiana* (Rome: Nottetempo, 2005).

7 | Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch,” *Partisan Review* 6 (1939), pp. 34–49.

Today, we know that only the global absolute dominates in our world. Perhaps this is why we do not succeed in being absolutely anti-conventional or *anti-conventional itself*. Nevertheless, Greenberg and Tronti do not accept defeat, they look for a final refusal. I also believe that the question can be reopened.

In a conversation with Pasquale Serra, Tronti recently said that “everything there is the contrary of what I am.”⁸ I shall now try to establish a difference. It seems to me that the refusal of the existing (mediocre and spectacular) leads Greenberg to be *outside*, but to the point of forgetting the world, and this it is not all right. We have learned from Roland Barthes that there is no *outside* beyond the daily desert.

For Greenberg, the *external* world can only lead to art being damaged. How does Tronti respond? Of course, for him, too, the vagueness and the non-qualification of the mass worker are also the reflection of the world. But it is exactly on this point that there is the most important strategic shift in the debate.

Tronti’s criticism of the non-specialized and *in general* mass worker, who passes indifferently from one job to another, is never made against this worker. His criticism is always a deconstruction of their condition. The non-specialized worker (like the artist of middlebrow culture) is only the departure point to justify the resistance and the attack. It is the “worker’s struggle against himself.”⁹ It is important to free him from his passive condition of *dead labor* to reach *living labor*. *Dead labor* dominates and sucks life from *living labor*, Marx wrote in *Capital*: “tote Arbeit, welche die lebendige Arbeitskraft beherrscht und aussaugt.”¹⁰ Vice versa, art criticism as *good design*, as is carried out in “Recentness,” does not allow Greenberg to emancipate himself, to go beyond the contempt he has for inauthentic culture. He does not succeed in considering that passivity, that inauthenticity, as the departure point for resistance.

Instead, Tronti highlights the necessity of being on the side of the unqualified, undisciplined, and indifferent worker. He feels that the lack of specificity in his work directly or indirectly reflects the indifference of the commodity, of which he is certainly a victim. His deconstructive criticism allows us to understand that there is no specificity, no *living labor* (as Greenberg hoped), that is able to go beyond the problem, that is able to break out of the steel cage that ties him to *dead labor*. Greenberg’s error is not to have adequately conceived the double nature of labor (*living labor* and *dead labor*). Rameau’s nephew is still among us. Greenberg does not realize that living labor, the anti-conventional itself, is intimately connected with *dead labor*. Instead, Tronti explains that labor’s dual nature imposes a separation only through struggle, through war even against oneself. The separation cannot be decided with only an act of contempt. Separation, the true anti-conventional, to escape any condition of the *absolute in general* (that is, global), can but try to be a *partial absolute* that only draws life from the difference, from the “non.” Tronti’s worker must only fight himself, “he must deny himself as a productive form.”¹¹ For this reason, it is fundamental to reassert that “the partial absolute truth” is different from the totalitarian absolute. This “partial absolute truth” is inside the non-absolute. That is why it was an error for Greenberg to neglect the hidden resources present in the “condition of non-art” that he himself had contributed to bring to light in “Recentness” itself. He would have thus discovered that non-art was the other name of the non-work and refusal. Tronti warns that it is fundamental to consider the dual nature of labor and again recommends it at the very beginning of “Lotta contro il lavoro!” It is obvious that this is a ghastly condition. *Dead labor* and *living labor*, that is, for Marx, “abstrakte Arbeit” and *concrete labor*, afterlife and land. The Parisian passages return.

8 | Mario Tronti, *Non si può accettare*, ed. Pasquale Serra (Rome: Ediesse, 2009), p. 38.

9 | Tronti, “Lotta contro il lavoro!” (see note 1), p. 260.

10 | Karl Marx, *Das Kapital*, vol. 1 [orig. 1867], Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, vol. 23 (Berlin: Dietz, 1976), p. 446.

11 | Tronti, “Lotta contro il lavoro!” (see note 1), p. 261.

3. Meeting in Hell

Here is the evidence! In what other place can I find myself as an artist if not in the field described by the two works that I am actually analyzing? I receive the benediction from the facts themselves. But there is more. I wonder, what strategically also allows Greenberg to be in this territory of conflict? It should be said straightaway that “Recentness” is not an easy text to read. Masking, ambiguity, duplicity mortify it from the beginning to the end. In addition, the appearance of a treatise of occasion is deceptive. I do not think that the objective was just that of blasting the Minimalists of that time. This aspect was probably the *coup de théâtre* (the father who kills his illegitimate children in the name of political rigor) of the consummate and terrible art critic. Greenberg talked to the artists of his generation, those who read *Partisan Review*. We should remember that Italian anti-Fascism, from Silone to Chiaromonte (later joined by Arendt and Sartre), had made an irreplaceable contribution to that memorable endeavor of which he had been a protagonist *par excellence*. I read “Recentness” as the text of one who does not *callously* want to renounce the spirit of resistance regarding low, mass, Fascist culture. It was Italo Calvino who, many years later, used the term *callousness* to describe Neorealist and anti-Fascist modernism (as T. J. Clark highlighted in *Farewell to an Idea*).¹² This concept could help to guarantee the passage from Greenberg’s unrealized intentions to Tronti’s “refusal of labor.” To do this, we shall now try to establish some extreme relationships.

We have said that Tronti’s absolute should be looked for in the non-absolute, in partiality. Then we digressed to clarify that a possible destiny of Greenberg’s idea of anti-conventionality, transitorily *suspended* in “Recentness,” may be found in Tronti’s *refusal*. We wonder whether this refusal (refusal of abstract labor and labor in general), the maximum strategic result of the “separation” in “Lotta contro il lavoro!,” can in the end use Greenberg’s unrealized absolute in some way.

In this work, Tronti wrote, “Keeping the working class inside itself and against itself, and on this base impose on the society the laws of its own development—this is the life of capital, and no other life other than this exists for it.” For capital, therefore, there is nothing *outside* this fictitious life. On the following page, he writes, “The objective is again refusal, at a higher level,” and later, “The opening of the revolutionary process is all placed beyond this,” that is, outside this.¹³ From here, his radical “refusal” begins. If you want to be an antagonist and “to refuse,” he says, you can but ask for a radical difference. This can be transcendent, but it should be noted that this is in a sense what is to be deconstructed. He who wants to go against the present state of things “uses desperate means to say the least.”¹⁴ In a recent paper on the theology of Paul and politics, Tronti states that in the “politics of the transformation of relationships and transvaluation of values, in this politics there is the absolute. And it is always something that is transcendent in respect to your acting here and now.”¹⁵ His vision is so radically *separate* from the world (though inside the world) as to be vertiginously transcendent. This absolute separation, however, is also partial and not abstract, and above all not *in general*. The refusal of abstract labor must be inflexible and in general. The separation must also be deconstructed by the very world of labor. The extreme relationship that I want to establish between Greenberg and Tronti must be looked for in the bowels of hell of dead labor. They are destined to meet there.

12 | T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 1999).

13 | Tronti, “Lotta contro il lavoro!” (see note 1), pp. 260–62.

14 | Mario Tronti, “Mundus pulcherrimus nihil,” *Diotima* 3 (2005).

15 | Mario Tronti, *Dall'estremo possibile*, ed. Pasquale Serra (Rome: Ediesse, 2011), p. 92.

Only the radical nature of Tronti’s idea of “separation” can offer the word to Greenberg’s anti-conventional *in general* (in him, *specificity* and *in general* go hand in hand in the end), but to the intentions that are the destiny of that anti-conventional.

The “condition of non-art” identified by Greenberg in “Recentness” can be reread in the light of these Trontian developments around the idea of separation. Non-art, not as the useless opposite of art, could allude to a type of “transcendent” “non” in the sense indicated by Tronti, a transcendent inside the world. This leads us to make some considerations. The limit of reductive Greenbergian modernism was probably not so much not having imagined a medium that extended to the “non” (Krauss’ expanded field). Perhaps his openly Kantian and transcendental vision of artistic purity (the postscript in 1978 for “Modernist Painting” is rather debatable for me) lacked a radical result.¹⁶ This would have allowed him not only to overcome the old metaphysics of the origin and the original but also to arrive at a brave new *separation*. The same argument is valid for the anti-modernists. Their explicit criticism of Greenbergian existentialism was not able to imagine the possibility of using the height of the demand for the “absolute” of Greenberg in an anti-Greenbergian context. This blocked their access to a real new *separation*. Not without amazement, we note today that Tronti’s *transcendent* can paradoxically receive light from the very “integrally abstract” art evoked by Greenberg. It is yet again necessary to disarrange the world of art (and not only) to reach any real objective.

4. Metaphysics, *mon amour*

The path I am taking as an artist in this paper is slowly making its medium visible, its medium of labor. My art opens inside the world that I am describing.

Let us go back to Tronti and try to reason again on the idea of separation and transcendent, trying to *disarrange* the relationships with art once again.

What does it mean to deconstruct and acquire a *transcendent point of view* about the question? Born in the struggle, from the extreme will to call to life an additional resource (after the end of the avant-garde and after the defeat of the working class at the end of the twentieth century), *this transcendent* could benefit from the allusions to a metaphysical landscape that has appeared many times in the history of modernism. They are shadows passed on the high walls of modern art.

Greenberg seems to ask himself over and over again how Picasso and Pollock’s work into the absolute can be continued. Our strategy to answer this question has been to trace back to the political secret of “Recentness” in regard to “Lotta contro il lavoro!” A strong and paradoxical will of metaphysical separation has emerged from the haze of the unhappy conscience of these two distant legacies.

The horizontality of abstract painting is a sort of metaphysical immanentism. It tries to separate itself from the world, while being in the world. What is the landscape that could host the new forms into which I am advancing? It was T. J. Clark in *Farewell to an Idea* who drew my attention back to the description that William Rubin made in 1972 of Picasso’s *Ma Jolie*, on the occasion of a retrospective at MoMA. Rubin speaks of a composition as “the

16 | Clement Greenberg, “Modernist Painting,” *Art & Literature* 4 (Spring 1965), pp. 193–201.

most profoundly metaphysical in the Western tradition.” A few lines earlier, he notes that “the light in early Cubist paintings did not function in accordance with physical laws; yet it continued to allude to the external world.”¹⁷ Inside and outside?

Tronti’s political strategy in “Lotta contro il lavoro!” is to prevent any unity within capital. Capital builds a *fictitious unity*, in such a way that “no other life outside this” exists in the world. For Tronti, the contrary is fundamental: “to prevent this unity” of capital. The real unity is outside, it is separate. And even though it comes from the “inside,” we must know how to build it “outside.” It is an almost impossible task. Tronti asks for an “organization of alienation,” which would be “one of those miracles of organization that are possible only from a worker’s point of view” (this last sentence, present in the original manuscript, is missing in the printed edition).¹⁸ And this is also an answer to “Recentness.”

It is now time that I take down from my bookcase issue number 2 of *Partisan Review* from Spring 1955 and the only issue of *Possibilities* from 1947, which curiously have the same yellow in their covers. In the first there is a famous essay by Greenberg, “American-Type Painting.”¹⁹ Out of the artists after 1929, Greenberg identified Pollock as the most promising heir of Analytic Cubism. It was up to him to carry on where Picasso had left off, between indefinite and limited. I turn to page 79 of *Possibilities*, where Pollock writes, “On the floor I am more at ease. I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting.” In the original, the “in” is written in italics. Also for Pollock, “inside” and “out”?

I shall go back to the *locus classicus*, as Clark says, of the debate, the page by Fried in *Three American Painters* devoted to *Number 1, 1948*, by Pollock. Here I admit that I am not as impressed by the defense of the optical autonomy of the work as by its visual supremacy over the existing. As if there were a possibility to see beyond the existing or, rather, as if only the seeing allowed the separation from the existing, from a certain type of existing. On page 14, I read, “Conditions of seeing prevail rather than one in which objects exist.”²⁰ The shadow of the metaphor, raised by Clark as an insurmountable barrier in Pollock, could only be distanced by a strong vision of separation, like that advanced by Tronti. If you want to separate yourself, he says, you have to be outside but also desperately inside, because only in the concrete light of the world does the metaphor escape. At this point of the discussion I shall not let myself make the obvious observation that what for Tronti “should” be separate, in the vision alluded to by Pollock seems about to be so. Not “the” seeing but “a” seeing promises to bring about the separation. And Tronti’s separation, in turn, could be one of the “objects” of thought inscribed in the destiny of Pollock’s “seeing.” It is as if the seeing, the light of Cubist pictures, for example, were able to separate us from the world. And it is as if the will to do so were the ultimate meaning of seeing in the world. Are we near a second abstraction or a second-degree abstraction after that of the avant-garde and neo-avant-garde? The metaphors in Pollock seen by Clark exist concretely, in the sense that they are active; they hinder the path taken. These shadows are nowhere else other than inside the connective tissue of culture, the territory into which we are very concretely advancing, where there are no images, in the traditional sense, but social and class gestures. *The Theory of Figures* (*Théorie des figures*, 1973–74) of Marcel Broodthaers is proof of this. Its critical complexity (able to reach as far as the gesture of Piero Manzoni), “neither language nor icon,” was highlighted

17 | William Stanley Rubin, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art, Including Remainder-Interests and Promised Gifts*, with additional texts by Elaine L. Johnson and Riva Castleman (New York: Museum of Modern Art, 1972), p. 68.

18 | Tronti, “Lotta contro il lavoro!” (see note 1), pp. 260–62.

19 | Clement Greenberg, “American-Type Painting,” *Partisan Review* 22, no. 2 (Spring 1955), pp. 179–96.

20 | *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* (Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum, 1965). Reprinted in Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), pp. 223–31.

by Rosalind Krauss as well as by Benjamin H. D. Buchloh.²¹ This brings me to the insight made by Clark: that there was a “drama of class” behind the images of Pollock.²² All good reasons to have tried to imagine Greenberg’s artistic horizon inside a Trontian political context.

5. “The Condition of Non-Art”

I now wonder, is the field in which I am advancing that of “the condition of non-art”? For Greenberg, non-art is almost always something that there once was and then there is no longer. As if something needed to get rid of something else. In “Recentness,” he shows great amazement at the Minimalist works that *remain* non-art, not having succeeded in recycling themselves as art. It is the unique “condition of non-art,” that is, that of non-art that *lingers on*. It is as if the ontological breakdowns to which the post-structuralists had accustomed us had suddenly stopped. What we call non-art should have another name. If it remains, it means that it is *something*. In such a way, its existence would no longer be provisional and *post-media*. The separation and the refusal open up to a real metaphysical landscape that is not “in general” this time but incredibly partial, unique. This landscape comes from the disappearance and lack of the absolute that however somehow remains and is preserved (as in the *Aufhebung* of Hegel). We might need a different meaning of the concept of lack. Jean-Luc Nancy writes, “whether one laments that mythic power is exhausted or that the will to this power ends in crimes against humanity, everything leads us to a world in which mythic resources are profoundly lacking. To think of our world in terms of this lack might well be an indispensable task.”²³ I remember that the young György Lukács at the beginning of *Die Theorie des Romans* wrote a profound page on a *lack*, which is definitely not nostalgia. A *lack* that *remains*, to the point that it opens a horizon, a field.

The idea that non-art *remains* (the condition of non-art) allows us therefore to enter the *lack*, in a sort of afterlife of dead labor, and to let a light penetrate there. This is the *outside* and the *inside*, the place of the separation. “Are we leaving a world? For this is the tragic to us: that, packed up in any container, we very quietly move away from the realm of the living, [and] not that—consumed in flames—we expiate the flames which we could not tame.”²⁴ The territory we find is quite singular. It is inhabited by strange objects or elements, made of lies, fears, blindness, but also of light. It is what happens when fighting with ourselves. In some Magna Graecian representations of the afterlife, the shadows and allegories seem to know how to recognize their visitors. It really is a world inside the world. They are the palimpsests of capitalism. Can I, as an artist, succeed in being inside and outside? The separate place of an artist of refusal is not in a desert, but it is in a specific territory of this world. The access is among these words, among the points of view.

21 | Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition* (London: Thames & Hudson, 2000); Marcel Broodthaers, *Writings, Interviews, Photographs*, ed. Benjamin H. D. Buchloh (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988).

22 | Clark, *Farewell to an Idea* (see note 12), p. 363.

23 | Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, ed. Peter Connor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), p. 47.

24 | Friedrich Hölderlin, *Essays and Letters on Theory*, trans. and ed. Thomas Pfau (Albany: State University of New York Press, 1988), p. 150.

6. *Inside and Outside*

The status of non-art even in its ghastly and provisional condition describes a field, an extension. Non-art with non-labor is in the Marxian territory of dead labor. It is a sort of afterlife. The afterlife is the theme that awaits us to finish. But first, a digression. It is important to return to the question of abstractions. I feel the merit of Picasso the Cubist is that he dramatized the chiaroscuro, bringing shadows to almost theosophical, Goethean levels. His strategic use of light shows this. Of course, the failure of this endeavor is well known. Yet I do not agree with the idea that the missed objective was truer flatness. Perfect flatness need not be *truer* but more *alive* in comparison to the illusory classical *grisaille* (thus his insistence on light). This can help us to understand the whole adventure of abstraction as a journey in search of *living labor* and its archaeology as a descent into the netherworld, the Baudelairean and Benjaminian kingdom of *dead labor*.

The evolution of the abstract palimpsest from Picasso to Pollock is an evolution inside abstract labor, labor in general, and dead labor, exactly like that described by Marx in *Capital* and the *Grundrisse*. The arbitrariness of the language in both—in Picasso through, for example, the use of external elements; in Pollock in the anti-industrial and anti-Taylorist gestural art—denotes a model of an artist that is without specific language, as in the unqualified mass worker described by Tronti. Picasso's abstract works of the analytic period and Pollock from 1947–50 are factories, palimpsests of factories. They are the access roads to the afterlife of our time. They are factories of dead labor. The medium has been reduced to that of only the vision of thought, according to the timetable ordered by the arbitrariness of signs, now the irreversible destiny of Western art. The modernist optical is vertiginously catapulted into a world that is all modernist in a hell of nothing.

Yet *Jolie* and *Number 1* are now readable not on the strength of an artistic style but on the type of work that characterizes them. An abstract work, in the Marxian sense of work in general and dead labor. Peter Bürger, in his *Theorie der Avantgarde*, on the base of the Marxian analyses of the *Grundrisse*, stresses that the important role of the avant-garde was that of having made the “general” and abstract categories of artistic activity comprehensible especially in our bourgeois epoch.²⁵ Meyer Schapiro also maintained that advanced abstract art had the task of criticizing the very industrial society that had produced it. But perhaps neither of the two makes the definitive step and considers abstract art not just a simple reflection of industrial society but a real factory of abstract labor, in general and dead.

The metaphysical impressions on abstraction by Rubin could be an approach to dead labor, to the afterlife of labor. The will of separation advanced by modernism could be explained better in this way. After the First American Artists' Congress in 1936, following the influential presence of some Italian anti-Fascists in *Partisan Review*, of the call for independence of the arts expressed by Leon Trotsky (albeit in an anti-Stalinist operation), of the failure of the politics of the Popular Front, an explicit will of separation in abstract art gained ground in the U.S., culminating in 1939 with “Avant-Garde and Kitsch” by Greenberg. The archetypal text by Schapiro on American abstract art, “Nature of Abstract Art” of 1937 (American artists, unlike the first artistic avant-gardes, would distance themselves from the world of industry), could be useful in the debate about Pollock as the first non-artist, as an un-

25 | Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt/Main.: Suhrkamp, 1974). Engl.: *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1984).

qualified artist-worker, inside an industrial activity that is, so to speak, suspended, blocked.²⁶ Was Pollock a mass worker transfigured in a world that had become modernist?

Yve-Alain Bois opportunely insists in “Kahnweiler’s Lesson” on the decisive function carried out by *l’horror vacui* in the Cubist Picasso.²⁷ To this end, I do not think that fear and dismay Dantesquely dominate the approach to an indefinite panorama, but are a real afterlife of the capitalistic world.

I am now coming to the end of this paper. What have I tried to do? Perhaps I had no desire to let Greenberg’s idea, the *integrally abstract* work or non-work, drop from the beginning (which beginning?). Authentically and *integrally abstract* art, an art that is really *outside*, is never an art that is uselessly and generically out of this world (abstract art and art in general are the same as *abstract labor* and *labor in general* of capital).

I believe there is only abstract art that is able to be integrally outside, radically outside, and it is the art that succeeds in *jumping*, to pass *authentically* from one “form in life” to another “Form im Leben,” as the young György Lukács suggested in *Soul and Form*, at the beginning of the twentieth century.²⁸ This *jump* (the magnificent flight) is guaranteed by a *gesture*. Only with this *gesture* can we express a life (the unity or univocality that is perhaps not powerful). We still only know the part of unhappiness of this gesture, which appears to us as dramatically opposite to the *promesse de bonheur*, on which we had raised our dreams so long ago.

“The gesture alone expresses life: but is it possible to express life?”²⁹ This is the final, terrible question. The artist must descend inside dead labor, inside the old form of life, to see inside thought again and again. He must not fear remaining faithful to his point of view.

January 7, 2012

Postscriptum

Can you really be outside? This is the question I asked Mario the last time we talked. Today, the eighth of January, his important, extraordinary answer arrived. Now it is here, naturally, in the written struggle, in this paper.

In art as in politics there is nothing other than struggle

Can you really be outside? This is the question. I answer: yes. I am. I feel I am. For sensibility, even before for reason. This world, as it is, as it is historically organized and dominated, does not belong to me, it is not part of me, and therefore it is extraneous to me. I do not stop here. The fact is: I find, before me, a form of being in the world, which is also not metaphysical but historically determined, which demands and obtains a hostile relationship. This way of being, or this world of being, fights me, and I fight it. I am not subjected to the forms of struggle, I choose them: naturally as far as possible. And all my intellectual and practical efforts consist in increasing and possessing the sphere of possibilities. There is a change in the contingencies. And all depends on the power relationships. The “inside and against,” the labor that, from

26 | Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art,” *Marxist Quarterly* 1 (January/March 1937), pp. 77–98.

27 | Yve-Alain Bois, “Kahnweiler’s Lesson,” *Representations* 18 (Spring 1987), pp. 33–68.

28 | György Lukács, *Soul and Form* (New York: Columbia University Press, 2010 [orig. 1911]).

29 | *Ibid.*, p. 44.

inside capital, had enough power to block the mechanism of its reproduction, describing a high level of struggle, and proposing the concrete utopia of putting the systemic organism into subjective crisis. All this is a past. It no longer affects the present. Is a utopian reading of the past possible? Benjamin showed that it is not only possible but necessary. I shall follow in this direction. With an addition. The past, which I feel has a name: the Twentieth Century—I always write my century in capitals, to mark its majesty—it is not the Edenic age that invokes nostalgia, but rather the epoch of maximum danger for the centuries-old order of dominion and exploitation. And I know, along with Hölderlin, that where danger is greatest, there is salvation. It is only from the disorder of the world of life that new skies and new earths, or rather new forms of life, can be born. The avant-gardes of the Twentieth Century are not neo-Romanticism, they are neue Revolution.

If it is true that between yesterday and today, between past and present, in the middle there is the stumbling block of the defeat of the working class, there is, common to both art and politics, the non-acceptance of this defeat and the search for another modality of refusal, which may be valid, in different, autonomous ways. That is how I put it. In the present, deep, structural crisis of the foundations of modern politics, what role, what active function, can the existential experiencing of contemporary art play?

Acceptance of defeat by antagonism and refusal of the order of the world that follows must be built together whole and go back down, to start again from there, for each of us, in the depths of our souls, says Meister Eckhart. Another constructivism for another dissolution. And yet we must know, with cultivated lucidity, that that stumbling block of capital's victory in the field of labor is there, and if we cannot jump it, we need to act so as to go round it. Here, the task is divided between politics and art, outside the walls of obstruction that have been raised in the new present peace of one hundred years. It is up to the artist to recognize, creatively, the recesses of the world within which the alienation of people's lives hides; it is up to politicians to measure, realistically, the available powers and to rouse the essential energy, for the good fight, for a struggle that is credible and fascinating. Non-work and non-art, forms of refusal, and yet new vital worlds, where one can recognize himself, belong and become organized. What should be done with these intellectual rearguards of postmodernism? They sing of what has never been seen, but they repeat what has already been said. They align themselves with the opinion of the democratic majorities. They ride the advancing wave of newness, until they are swallowed up. It is not so much the market that worries me, but the adhesion and the bowing down to the taste of the acculturated subordinate masses that are armed, or rather disarmed, with political correctness, it is an homage to the society of the spectacle, the assumption of the civility of entertainment, the precipitous escape from reality to fall into the arms of the virtual, the abandoning of the spiritual in art without reaching a corporality of inspiration.

Abstraction was a choice of the thinking and acting subject, a form of refusal of what is seen; the emptiness, the insignificance, the indifference, are, on the contrary, the imposition of the object that counts, which may only be a commodity; in reality it is always Marx's table that, once produced, is automated, or rather it starts dancing on its own legs, full of strange ideas. And everyone is there, admiring the technological performance, which in the end wins over the gravitational force of the all too human history. I am set firm inside a tradition of subversion of the present state of things, from the point of view of what was the workers' movement. Lenin said: truth is revolutionary. Today we can well say: the past is revolutionary. Because the past is the truth. While the fake is the present: an overproduction of artifice, which has ended up, not by chance, by throwing the very production of goods into crisis. It is nice to

see the masters of the world who do not know how to get out of the Weberian steel cage, which they built to control labor. Let us remember: in art as in politics, there is nothing other than struggle. It is true, we need war to become useless. But not so that an improbable perpetual Kantian peace takes its place, but rather so that a legal and legitimate form that is civilized and civilizing with a permanent conflict between the different and opposing Welt-und-Lebensanschauungen be established.

To the pensée unique a dual thought must be re-opposed. Just as a divided society must again be opposed to social harmony. This, after all, is the principle of reality, which various modalities of ideological masking conceal today. And the various masks have a unique way of concealment, that of returning this reality, demonized, to an extinct past, whence the logical mechanism of the "post," the post-historical, the post-political, the post-ideological. The truth of non-work becomes the falseness of post-labor society. The truth of non-art becomes the falseness of the creativity of post-art. There is no way of breaking this perverse mechanism other than by restoring the presence of alternative points of view: which fight each other but do not recognize each other. And which raise the struggle to the height of a never-definitive confrontation/clash, that is, which never implies the elimination of the other. There does not exist a truth for all; there is a truth for a part and the truth for another part. Is it therefore possible to have an absolute partiality, or a partial absolute? We need to make this possible, guaranteeing, with laws, that the conflict does not become a war. And thinking, and practicing one's own truth, one's absolute, in terms that are not totalitarian or hard-line fundamentalist. The space for the active presence of the artist in the life of the world in this context widens and deepens. It is not as necessary to take sides, as it was necessary in times of war; it is necessary to be inside the conflict, with only the resources of one's own specific, irreplaceable, internal existence.

So, here, certain of the cons, the dialectics of inside/outside must be reassessed. Dialectics for the movement of opposites, which change places in the practical and theoretical predominance in the phases. Pollock, who moved around the picture, dived into it, then came out of it, he dominated it and was conditioned by it, is the right metaphor. What is the outside? It is not the above. It is the beyond. The über, "the passage of the zero point," which crosses nothingness and made Jünger and Heidegger debate: whether it dealt with trans lineam or de linea. It is both these things for our problem. To fight the world as it is, the historical existence of capital, you must be inside, to know it you must be outside, to express it, in its distinction, you must be inside and outside. Transcending what you want to oppose, for this you need the good force, and its organization, both when you are with others and when you are alone. It is truly a leap, intended in a Kierkegaardian sense, but not once and for all, every day, every hour of the day, in doing, in thinking, in creating, that is in the way of living.

Mario Tronti, January 8, 2012

Francesco Matarrese (b. 1950) is an artist living in Bari and Rome.

Francesco Matarrese Greenberg und Tronti. Wirklich außerhalb sein?

1. Gegen sich selbst kämpfen

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre erscheinen zwei kurze Texte, die heute nach einer Neulektüre und Gegenüberstellung verlangen. Die extreme Begegnung, die ich als Künstler herbeiführen möchte, ist die zwischen Clement Greenberg, dem berühmtesten amerikanischen Kunstkritiker, und Mario Tronti, dem radikalsten italienischen politischen Philosophen.

Auf meinem Schreibtisch habe ich also »Recentness of Sculpture« (»Neuerdings die Skulptur«) von Greenberg aus dem Ausstellungskatalog *American Sculpture of the Sixties* (1967, mit seinem originellen silbernen Einband) und »Lotta contro il lavoro!« (»Kampf gegen die Arbeit!«, 1965) von Mario Tronti aus seinem berühmten Buch *Operai e capitale (Arbeiter und Kapital)*, 1966 in Turin veröffentlicht, nebeneinandergelegt.¹ Ich glaube, dass diese Fernbegegnung an einem der höchsten Punkte stattfindet, der heute für eine Diskussion über Kunst und Politik vorstellbar ist. Beide beseelt das gleiche Problem, nämlich die Unmöglichkeit, sich das Unerhörte wirklich vorstellen zu können. Für Tronti die Niederlage der Arbeiter, für Greenberg das *Good Design*, die *Middlebrow*-Kultur, Gift für die Kunst. Greenbergs Unzufriedenheit erhebt sich heute wie ein Gespenst über den noch rauchenden Trümmern seines Modernismus. Und ebenso ist die unversöhnliche »Kritik am jetzigen Zustand« das, was in der glückhaften Aktualität von *Arbeiter und Kapital* unzeit-

1 | Clement Greenberg, »Recentness of Sculpture«, in: *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art Publications 1967. Wiederabgedruckt in: Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, hrsg. v. John O'Brian, Chicago: The University of Chicago Press 1993, S. 250–257. Dt.: »Neuerdings die Skulptur«, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive (Fundus 134)*, Dresden und Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 324–333. Wiederabgedruckt in: Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken 1939–1969*, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 1997; Hamburg: Philo Fine Arts 2007, Nachauflage 2009, S. 362–372; Mario Tronti, *Operai e capitale*, Turin: Giulio Einaudi 1966, 2. Aufl. 1971, S. 259–263. Dt.: »Kampf gegen die

gemäß bleibt. Sie erweisen sich als zwei wahrhafte Erbschaften aus der Vergangenheit, zwei Positionen zur Moderne, die uns aufgrund einer beispiellosen Ausnahmesituation Fragen stellen. Nie zuvor habe es eine organische Totalität wie diese gegeben, sagt Mario Tronti. Die Moderne sei jetzt vollständig vom Kapitalismus besetzt. Kein Reich und keine Kirche hätten jemals dieses Niveau erreicht. Eine Welt, die nur noch eine sei, sei nicht frei. Ausgehend von dieser radikalen »Kritik der Ideologie« entwarf Manfredo Tafuri, ein scharfsinniger Leser Mario Trontis, in den 1960er Jahren eine der wichtigsten Gegenpositionen zum Modernismus.

Kurz nach dem Erscheinen von »Neuerdings die Skulptur« schrieb der einflussreiche amerikanische Kunstkritiker Michael Fried in seinem denkwürdigen Essay »Art and Objecthood«² in der Zeitschrift *Artforum* prompt, Greenberg habe von einer »condition of non-art« gesprochen, und er fügte hinzu, es sei eine ausgesprochen konfliktbeladene Phase in der Kunst eingeläutet worden, »a war«. All das klingt für uns heute prophetisch. Ich glaube, dass die *Nicht-Kunsthaftigkeit*, die Greenberg postuliert hat, der Abgrund ist, der sich aufgetan hat, nachdem sich die Hoffnungen der Avantgarde zerschlagen hatten. Hier herrscht nichts als Krieg, ewiger Krieg. All dies scheinen die beiden Texte anzukündigen.

Greenbergs kurzer Text prangerte die skandalöse »presence« einer Avantgarde-Kunst »far-out« an, die antikonventionell, irregulär, anders, aber lediglich verbal sei. Die Werke dieser Kunst hätten sich in Wirklichkeit als auf klägliche Weise von der *Middlebrow*-Kultur gezähmt erwiesen, »in good safe taste«. Dem stellte er die Vision einer hohen, absoluten, einheitlichen Kunst entgegen, »integrally abstract« und im Krieg mit den belanglosen Kunstformen der Gesellschaft des Spektakels. Für Tronti ist das Auftauchen des Arbeiters als Subjekt im 20. Jahrhundert im Zusammenhang mit der großen Erfahrung der Krisenkultur zu sehen. Für ihn wurde der Krieg gegen den gesamten *jetzigen Zustand* geführt. Die »Verweigerung« der kapitalistischen Arbeit musste total sein. Aufgabe der Arbeiterklasse war es jetzt, »gegen sich selbst zu kämpfen«. Auf die Unlösbarkeit der Krise, auf das erstickende Fehlen von Identität und Einheit antwortete man damit, dass man das Unmögliche dachte. Gibt es eine Einheit außerhalb der Einheit? Kann man ein Ganzes einem Ganzen entgegengesetzt, eine Einheit einer anderen Einheit? Kann man wirklich außerhalb sein?

Es ist kaum nötig, daran zu erinnern, dass die Frage der »Einheit« in den 1960er Jahren in den USA von einer bemerkenswerten Diskussion zwischen Greenberg, Fried und zwei minimalistischen Künstlern vom Kaliber eines Donald Judd und eines Robert Morris profitierte. Auch in diesem Fall spielten damals Überlegungen von Fried in »Art and Objecthood« (1967) eine entscheidende Rolle. Er maß Greenbergs Kritik an der »presence« der minimalistischen Werke, die auf allzu gefährliche Weise nach außen projiziert würden, große Bedeutung bei. Dadurch werde unweigerlich die Einheit der Form gesprengt, auf die sich die Anstrengungen einiger bedeutender Künstler des abstrakten Expressionismus gerichtet hätten. Doch Judds »objects« (also Nicht-Subjekte) waren nicht zufällig als buchstäblich in einem Außen präsent gedacht. Ihre äußere *Präsenz* sollte die traditionelle illusionistische Trennung zwischen Figur (Vordergrund) und Grund (Hintergrund) aufheben. In diese Diskussion mischte sich auch Robert Morris ein, der glaubte, indem er das Werk in einen *gestaltpsychologischen* Raum stellte, eine »resistance to perceptual separation«³ erreichen und »the entire situation«⁴ unter Kontrolle halten zu können. Greenberg war mit diesem Weg nach außen absolut nicht einverstanden, er trat vehement

Arbeit!«, in: Ders., *Arbeiter und Kapital*, übers. v. Wolfgang Rieland, Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik 1974, S. 233–238.

2 | Michael Fried, »Art and Objecthood«, in: *Artforum*, 5, Nr. 10, 1967. Dt.: »Kunst und Objektivität«, in: Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art* (wie Anm. 1), S. 334–374.

3 | Robert Morris, »Notes on Sculpture«, in: *Artforum*, 4, Nr. 6, Februar 1966, S. 42–44. Dt.: »Bemerkungen zur Skulptur«, in: Gerd de Vries (Hrsg.), *Über Kunst | On Art. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965 | Artists' Writings on the Changed Notion of Art after 1965*, Köln: DuMont 1974, S. 192–225 (die Teile 1–3 der vierteiligen »Bemerkungen zur Skulptur«, 1966–1969, in der Übersetzung von Wilhelm Böck und Gerd de Vries); die Übersetzung von Böck und de Vries wurde wiederabgedruckt in: Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art* (wie Anm. 1), S. 92–120. Eine Übersetzung aller vier Teile von Susanne Titz und Clemens Krümmel erschien in: Robert Morris, *Bemerkungen zur Skulptur. Zwölf Texte*, hrsg. v. Clemens Krümmel und Susanne Titz, Zürich: JRP Ringier 2010, S. 23–52, 61–73.

4 | Robert Morris, »Notes on Sculpture, Part 2«, in: *Artforum*, 5, Nr. 2, Oktober 1966, S. 20–23. Dt.: »Bemerkungen zur Skulptur Teil 2« (wie Anm. 3).

für eine strikte, tiefe und radikale kunstimmanente Autonomie ein. Nur diese könne dem Werk seine Einheit garantieren. Alle Protagonisten dieser Diskussion teilten die Hoffnung, die Krise der Formen, von der die Avantgarde ihren Ausgang genommen hatte, beenden zu können. Die Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich möglicher Lösungen sorgten allerdings für entsprechenden Zündstoff. Die *Prozesskunst*, die auf den Minimalismus folgte, nahm es tapfer auf sich, den Willen zur Macht ins Zentrum zu rücken, der hinter dem gesamten modernistischen Projekt stand. Doch das reichte nicht aus, die Krise der Formen war damit nicht überwunden.

Ich schlage vor, einen anderen Standpunkt einzunehmen, von dem aus es möglich ist, die Fäden der Diskussion wieder aufzunehmen und den Weg weiterzugehen. In den Jahren, in denen in den USA das Abenteuer des späten Modernismus zu Ende ging, war in Italien Mario Tronti einer der führenden Köpfe einer der originellsten und politisch einflussreichsten theoretischen Bewegungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, des Operaismus. Ich denke, dass sein Beitrag mit Sicherheit auch für unsere Diskussion relevant ist und Entscheidendes einbringen kann. In *Arbeiter und Kapital* hatte er einen sogenannten (und damals so bezeichneten) kopernikanischen *Standpunkt* entwickelt, dem zufolge es jetzt an der Zeit sei, sich im politischen Kampf von der Vorstellung zu verabschieden, man könne ein Ganzes einem Ganzen, eine Einheit einer anderen Einheit, ein allgemeines Interesse einem anderen allgemeinen Interesse entgegenstellen. Im Rahmen einer erneuten Diskussion über sein Buch bekräftigte er jüngst noch, »die Kenntnis, die das Ganze sich von selbst anbietet, ist immer falsch und ideologisch. Sie führt stets zu einem falschen Schein. Die einzige echte und realistische Kenntnis ist diejenige, die ein Teil von der Totalität gewinnen kann.«⁵ Tronti vertritt die These einer absoluten Parteilichkeit, einer parteiischen absoluten Wahrheit, nicht einer Wahrheit, die für alle gilt, sondern einer Wahrheit, die nur für einen Teil, für ein Stück Welt gilt. Das ist eine strategische Neudefinition des traditionellen Begriffs des Absoluten. Die Frage der Einheit wird in diesem Kontext der Parteilichkeit außerhalb jedes Willens zur Macht neu aufgeworfen. Und zwar, weil sie eine »absolut« andere Differenz ist. Sie ist eine absolut andere, *getrennte* Einheit. Sie ist die sogenannte italienische Auffassung der Differenz, wie Toni Negri in jüngerer Zeit in *La differenza italiana*⁶ deutlich gemacht hat, indem er sie mit dem italienischen Feminismus der Differenz und insbesondere mit Luisa Muraro in Verbindung gebracht hat.

Was Trontis Beitrag zu dieser Diskussion in meinen Augen jedoch wirklich einzigartig macht, ist die Tatsache, dass die Parteilichkeit, an die er damals dachte, diejenige des italienischen *Massenarbeiters* (»die ruppige heidnische Rasse«), in einem klaren Bezug zu dem amerikanischen *Massenarbeiter* gesehen wurde. Tronti hat immer wieder betont, dass das, was in den 1930er Jahren (der politische Kontext, der den Ausgangspunkt für Greenberg bildete) in den USA geschah, sich in den 1960er Jahren in Italien wiederholt hat. Doch während Tronti aus der Radikalisierung der Arbeiter in den 1960er Jahren die schwindelerregende Vorstellung einer *absoluten Parteilichkeit*, eines absoluten Außen entwickelte, inspirierten die USA der 1930er Jahre Greenberg zu der Vorstellung einer strikten Autonomie, einer nur dem Kunstwerk innewohnenden Legitimität. Kurz, Greenberg akzeptierte kein parteiisches oder getrenntes oder separates *Absolutes*, so wie es den minimalistischen Künstlern nie gelungen war, sich eine absolute Parteilichkeit vorzustellen.

Das Thema der Einheit, des Absoluten beschäftigte Greenberg bereits 1939 in dem Text »Avant-Garde and Kitsch«⁷, in dem er die These vertritt, die Avantgarde habe ihr *hohes* Niveau einer abstrakten Kunst dank einer regelrechten

5 | Mario Tronti, »Perché ancora l'operaismo«, in: Mario Tronti, *Noi operaiisti*, Rom: Derive Approdi 2009, S. 105.

6 | Antonio Negri, *La differenza italiana*, Rom: Nottetempo 2005.

7 | Clement Greenberg, »Avant-Garde and Kitsch«, in: *Partisan Review*, 6, 1939, S. 34–49. Dt.: »Avantgarde und Kitsch«, in: Greenberg, *Die Essenz der Moderne* (wie Anm. 1), S. 29–55.

»*search of the absolute*« erreicht. In »Neuerdings die Skulptur«, also viele Jahre später, bekräftigt er nicht nur mit großer intellektueller Unabhängigkeit diese Position, sondern radikalisiert sie noch, indem er von einer Kunst spricht, die er als »*integrally abstract*« bezeichnet. Gewiss, sein Begriff des Absoluten wurde durch mangelnden dekonstruktiven Willen geschwächt. Das hohe Niveau seiner unversöhnlichen Kritik macht diese Einschränkung jedoch, zumindest teilweise, wett und sichert seiner Position bis heute ihre Bedeutung. Natürlich kann man nicht darüber hinwegsehen, dass er in jenen Jahren für eine Kunst eintrat, die nicht in Einklang stand mit den großen Fragen, die er selbst aufgeworfen hatte. Seine Forderung nach *Antikonventionalität* war allerdings real und echt. Und das erklärt möglicherweise, warum die Antimodernisten, obwohl sie eindrucksvoll die Unbegründetheit von Greenbergs Reaktion und eines Gutteils seines Theoriegebäudes nachgewiesen haben, nicht im mindesten die Stichhaltigkeit seiner Unzufriedenheit mit dem Zustand der Kunst anzukratzen vermochten, wie, glaube ich, Rosalind Krauss mehrfach zu erklären versucht hat. War es richtig, einen *absoluten* Gebrauch des Antikonventionellen oder, wie Greenberg es nannte, »far-out ›in itself« zu fordern? Die Zielscheibe war immer die gleiche, gestern wie heute, die verantwortungslose Kunst, ein ewiger Skandal für die Kultur.

2. Was ist aus dem Antikonventionellen geworden?

Mein Kampf in diesem Text ist in vollem Gang. Doch jetzt geht es darum, in der Auseinandersetzung mit der Frage des Absoluten jede »allgemeine« Position zu vermeiden. Ich bewege mich mit großer Vorsicht und voller Misstrauen auf diesem Gebiet. Ich stelle mir versuchsweise die Frage, ob es ein Absolutes gibt, das nicht absolutistisch, totalitär, potent und virtuos ist. Wir wissen heute, dass allein das globale Absolute in unserer Welt dominiert. Vielleicht ist das der Grund, warum es uns nicht gelingt, absolut antikonventionell oder *antikonventionell an sich* zu sein. Dennoch akzeptieren Greenberg und Tronti die Niederlage nicht und suchen eine endgültige Verweigerung. Auch ich glaube, dass die Partie neu eröffnet werden kann.

Mario Tronti hat jüngst in einem Gespräch mit Pasquale Serra gesagt, »alles, was ist, ist das Gegenteil dessen, was ich bin.«⁸ Jetzt versuche ich, eine Differenz zu etablieren. Ich habe das Gefühl, dass die Verweigerung des Bestehenden (mittelmäßig und spektakulär) Greenberg dazu führt, »außerhalb« zu sein, so sehr allerdings, dass er die Welt vergisst, und das geht nicht gut. Von Roland Barthes haben wir gelernt, dass es kein *außerhalb* jenseits der Wüste des Alltags gibt.

Für Greenberg kann die *Außenwelt* der Kunst nur schaden. Wie lautet Trontis Antwort? Gewiss, auch für ihn sind die Allgemeinheit und die Ungelertheit des Massenarbeiters das Spiegelbild der Welt. Doch gerade in diesem Punkt ist die wichtigste strategische Akzentverschiebung der Diskussion zu verzeichnen.

Trontis Kritik am ungelerten und *allgemeinen* Massenarbeiter, der unterschiedslos von einer Arbeit zu einer anderen wechselt, richtet sich niemals gegen diesen Arbeiter. Seine Kritik ist stets eine Dekonstruktion seiner Kon-

8 | Mario Tronti, *Non si può accettare*, hrsg. v. Pasquale Serra, Rom: Ediesse 2009, S. 38.

dition. Der ungelernete Arbeiter (wie der Künstler der *Middlebrow*-Kultur) ist lediglich der Ausgangspunkt, um den Widerstand und den Angriff zu legitimieren. Es ist der »Kampf des Arbeiters gegen sich selbst«.⁹ Dieser muss aus seiner von Marx als *tote Arbeit* bezeichneten passiven Arbeitsbedingung befreit werden, um zur *lebendigen Arbeit* zu gelangen. Es ist die »tote Arbeit, welche die lebendige Arbeitskraft beherrscht und aussaugt«, schreibt Karl Marx in *Das Kapital*.¹⁰ Umgekehrt erlaubt die Kritik an der Kunst als *Good Design* in »Neuerdings die Skulptur« Greenberg nicht, sich zu emanzipieren, über die Verachtung einer nicht authentischen Kultur hinauszugelangen. Kurz, es gelingt ihm nicht, diese Passivität, diese Inauthentizität als Ausgangspunkt für Widerstand zu begreifen.

Tronti reklamiert dagegen die Notwendigkeit, auf der Seite des ungelerneten, undisziplinierten und gleichgültigen Arbeiters zu stehen. Er weist darauf hin, dass der Mangel an Spezifität in seiner Arbeit direkt oder indirekt die Gleichgültigkeit der Ware widerspiegelt, deren Opfer er sicherlich ist. Seine dekonstruktive Kritik erlaubt uns zu verstehen, dass es keine Spezifität, keine *lebendige Arbeit* gibt (wie Greenberg hoffte), die imstande wäre, das Problem zu überwinden, imstande, sich aus dem eisernen Käfig zu befreien, der ihn an die *tote Arbeit* fesselt. Greenbergs Fehler besteht darin, dass er den Doppelcharakter der Arbeit (*lebendige Arbeit* und *tote Arbeit*) nicht hinreichend erfasst hat. Rameaus Neffe ist immer noch unter uns. Greenberg bemerkt nicht, dass die lebendige Arbeit, das Antikonventionelle an sich, eng mit der toten Arbeit verbunden ist. Tronti dagegen erklärt in »Kampf gegen die Arbeit!«, dass der Doppelcharakter der Arbeit nur eine Trennung erzwingt, um zu kämpfen, um Krieg zu führen sogar gegen sich selbst. Die Trennung kann nur in einem Akt der Verachtung beschlossen werden. Die Trennung, die echte Antikonventionalität kann, um jeder *allgemeinen [das heißt globalen] Absolutheit* zu entgehen, nur versuchen, ein *parteiisches Absolutes* zu sein, das sich nur aus der Differenz, aus dem »Nein« speist. Trontis Arbeiter hat nur gegen sich selbst zu kämpfen, er »muss sich als Produktivkraft negieren«.¹¹ In diesem Zusammenhang ist es unerlässlich, noch einmal zu betonen, dass die »parteiische absolute Wahrheit« etwas anderes ist als das totalitäre Absolute. Diese »parteiische absolute Wahrheit« liegt innerhalb des Nicht-Absoluten. Deshalb war es ein Fehler von Greenberg, die in der »Nicht-Kunsthaftigkeit« verborgenen Ressourcen zu vernachlässigen, auf die er selbst in »Neuerdings die Skulptur« aufmerksam gemacht hatte. Auf diese Weise hätte er entdeckt, dass die Nicht-Kunst nur ein anderer Name für die Nicht-Arbeit und die Verweigerung ist. Tronti weist darauf hin, dass es von grundlegender Bedeutung ist, den Doppelcharakter der Arbeit zu berücksichtigen, und der Beginn von »Kampf gegen die Arbeit!« ist ein eindrückliches Plädoyer dafür. Es ist klar, dass dies eine gespenstische Bedingung ist. »*Tote Arbeit*« und »*lebendige Arbeit*« oder für Marx »*abstrakte Arbeit*« und »*konkrete Arbeit*«, jenseits und Festland. Die Pariser Passagen kehren zurück.

3. Begegnung in der Hölle

Soweit die Evidenz der Dinge! An welchem anderen Ort kann ich mich als Künstler befinden, wenn nicht auf dem Feld, das die beiden Texte, die ich gerade analysiere, umreißen? Den Segen bekomme ich von den Fakten selbst.

9 | Tronti, »Kampf gegen die Arbeit!« (wie Anm. 1), S. 234.

10 | Karl Marx, *Das Kapital*, Bd. 1 (Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23), Berlin: Dietz 1976 [Orig. 1867], S. 446.

11 | Tronti, »Kampf gegen die Arbeit!« (wie Anm. 1), S. 235.

Aber das ist nicht alles. Ich frage mich, was Greenberg strategisch erlaubt, sich ebenfalls an diesem Kampf zu beteiligen. Ich muss gestehen, dass »Neuerdings die Skulptur« keine leichte Lektüre ist. Maskeraden, Ambiguitäten, Heucheleien kompromittieren diesen Text von Anfang bis Ende. Hinzu kommt, dass der Anschein, es handle sich um einen Gelegenheitstext, trügt. Ich glaube nicht, dass er nur das Ziel verfolgte, die damaligen Minimalisten zu verreißen. Dieser Aspekt war vermutlich nur der *Coup de théâtre* (der Vater, der die unehelichen Kinder im Namen der politischen Härte abserviert) des erfahrenen und gefürchteten Kunstkritikers. Greenberg sprach zu den Künstlern seiner Generation, denjenigen, die die *Partisan Review* gelesen hatten. Erinnern wir daran, dass der italienische Antifaschismus von Silone bis Chiaromonte (dem sich später auch Hannah Arendt und Sartre anschlossen) einen unersetzlichen Beitrag zu dem denkwürdigen Unternehmen geleistet hatte, das auch ihn zu einem der wichtigsten Protagonisten gezählt hatte. Ich lese »Neuerdings die Skulptur« als den Text eines Mannes, der nicht *mitteillos* auf den Widerstandsgeist gegenüber der faschistischen Massenkultur verzichten will. Viele Jahre später hat, wie Timothy J. Clark betont, Italo Calvino den Begriff der *Mitleidlosigkeit* benutzt, um den neorealistischen und antifaschistischen Modernismus zu beschreiben.¹² Dieser Begriff könnte uns helfen, den Übergang von Greenbergs unrealisierten Intentionen zu Trontis »Verweigerung der Arbeit« zu gewährleisten. Zu diesem Zweck wollen wir versuchen, eine extreme Beziehung herzustellen.

Wir sagten, dass Trontis Absolutes im Nicht-Absoluten, in der Parteilichkeit gesucht werden müsse. Anschließend öffneten wir eine Parenthese, um deutlich zu machen, dass wir Greenbergs Begriff der Antikonventionalität, der in »Neuerdings die Skulptur« vorübergehend *suspendiert* worden war, möglicherweise in Trontis *Verweigerung* wiederfinden können. Wir fragten uns, ob diese *Verweigerung* (Verweigerung der abstrakten und allgemeinen Arbeit), maximales strategisches Ergebnis der »Trennung« in »Kampf gegen die Arbeit!«, letztlich nicht irgendwie Greenbergs unrealisiertes Absolute benutzen könnte.

Tronti schreibt in seinem Text: »Die Arbeiterklasse in seinem Innern und gegen sich zu haben und der Gesellschaft auf dieser Grundlage die Gesetze seiner eigenen Entwicklung aufzuzwingen – das ist das Leben des Kapitals, und außer diesem gibt es für es kein anderes Leben.« Für das Kapital gibt es also nichts *außerhalb* dieses Scheinlebens. Auf der nächsten Seite schreibt er: »Und das Ziel ist einmal mehr die Verweigerung, diesmal auf einer höheren Ebene«. Und weiter: »Und die Eröffnung des revolutionären Prozesses liegt ganz und gar jenseits davon«,¹³ also außerhalb. Dies ist der Ausgangspunkt für seine radikale »Verweigerung«. Wenn man antagonistisch sein und verweigern will, sagt er, muss man eine radikale Differenz fordern. Und diese kann nur transzendent sein, doch man hüte sich, alles zu dekonstruieren. Wer gegen den jetzigen Zustand angehen will, wer »dagegen angehen [will], benutzt gelinde gesagt aus der Verzweiflung geborene Mittel«.¹⁴ In einem Text von 2009 über die Theologie von Paulus und die Politik präzisiert Tronti, in der »Politik der Veränderung der Beziehungen und der Umwertung der Werte, in dieser Politik gibt es das Absolute. Und es ist stets etwas, das transzendent ist in Bezug auf dein Handeln hier und jetzt«.¹⁵ Seine Vision ist so radikal *getrennt* von der Welt (und doch innerhalb der Welt), dass sie schwindelerregend transzendent ist. Aber auch diese absolute Trennung ist parteiisch und nicht abstrakt und vor allem nicht *allgemein*. Die Verweigerung der abstrakten und allgemeinen Arbeit muss unerschütterlich sein. Auch die Trennung muss von der Welt der Arbeit dekonstruiert werden. Die extreme Beziehung, die ich zwischen

12 | Siehe hierzu T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven: Yale University Press 1999.

13 | Tronti, »Kampf gegen die Arbeit!« (wie Anm. 1), S. 234–237.

14 | Mario Tronti, »Mundus pulcherrimus nihil«, in: *Diotima*, Nr. 3, 2005.

15 | Mario Tronti, *Dall'estremo possibile*, hrsg. v. Pasquale Serra, Rom: Ediesse 2011, S. 92.

Greenberg und Tronti herstellen möchte, muss tief im Innern der Hölle der toten Arbeit gesucht werden. Das ist der Ort, an dem sie sich unweigerlich treffen müssen.

Nur die Radikalität von Trontis Begriff der »Trennung« kann nicht Greenbergs *allgemeiner* Antikonventionalität (in der *Spezifität* und *allgemein* letztlich eins werden), sondern den Intentionen, die dem Schicksal dieser Antikonventionalität eingeschrieben sind, Sprache verleihen.

Die »condition of non-art«, die Greenberg in »Neuerdings die Skulptur« ausmacht, kann im Licht dieser Ausführungen Trontis zum Begriff der Trennung neu gelesen werden. Die Nicht-Kunst, nicht als nutzloses Gegenteil der Kunst, könnte auf ein »transzendentes« »Nein« im Sinne Trontis anspielen, ein transzendentes Nein in der Welt. Dies führt uns zu einigen Überlegungen. Greenbergs oberflächlich vereinfachender Modernismus wurde vermutlich nicht so sehr dadurch eingeschränkt, dass er sich kein auf das »Nein« erweitertes Medium vorstellen konnte (Rosalind Krauss' »Expanded Field«). Vielleicht fehlte es seiner erklärtermaßen kantischen und transzendentalen Vorstellung von der Reinheit der Kunst (das »Postscript« von 1978 zu seinem Essay »Modernist Painting«¹⁶ aus dem Jahr 1960 ist für mich sehr fragwürdig) an Radikalität. Das hätte ihm nicht nur erlaubt, die alte Metaphysik des Ursprungs und des Ursprünglichen zu überwinden, sondern auch zu einer mutigen neuen *Trennung* zu gelangen. Das Gleiche gilt für die Antimodernisten. Ihre explizite Kritik am Greenberg'schen Essenzialismus vermochte sich nicht die Möglichkeit vorzustellen, die Höhe von Greenbergs Forderung nach »Absolutheit« auch in einem antigreenbergschen Kontext zu benutzen. Das hat ihnen den Zugang zu einer wirklich neuen *Trennung* versperrt. Nicht ohne Verblüffung stellen wir heute fest, dass paradoxerweise gerade die von Greenberg beschworene »vollständig abstrakte« Kunst ein neues Licht auf Trontis *Transzendenz* wirft. Ein weiteres Mal erweist es sich als notwendig, die Welt (nicht nur) der Kunst zu verwirren, um zu einem realen Ziel zu gelangen.

4. Metaphysik *mon amour*

Mein Weg als Künstler in diesem Text macht allmählich sein Medium, sein Arbeitsmittel sichtbar. Meine Kunst öffnet sich in dieser Welt, die ich beschreibe.

Kehren wir zu Tronti zurück und probieren wir erneut über den Begriff der Trennung und des Transzendenten nachzudenken, indem wir versuchen, die Beziehungen zur Kunst erneut zu *verwirren*.

Was bedeutet es, einen *transzendenten* Standpunkt bezüglich der Frage zu dekonstruieren und zu gewinnen? Im Kampf geboren, aus dem äußersten Willen, ein zusätzliches Mittel ins Leben zu rufen (nach dem Ende der Avantgarden und der Niederlage der Arbeiterklasse am Ende des 20. Jahrhunderts), könnte dieses *Transzendente* von den Anspielungen auf eine metaphysische Landschaft profitieren, die immer wieder in der Geschichte des Modernismus aufgetaucht sind. Sie sind Schatten auf den hohen Wänden der modernen Kunst.

Wie soll man die Arbeit über das Absolute bei Picasso und Pollock fortsetzen, scheint Greenberg sich immer wieder zu fragen. Unsere Strategie für die Beantwortung dieser Frage hat darin bestanden, das politische Geheimnis von

16 | Clement Greenberg, »Modernist Painting«, in: *Art & Literature*, 4, Frühjahr 1965, S. 193–201. Dt.: »Modernistische Malerei«, in: Greenberg, *Die Essenz der Moderne* (wie Anm. 1), S. 265–278.

»Neuerdings die Skulptur« mit »Kampf gegen die Arbeit!« zusammenzudenken. Aus den Nebeln des unglücklichen Bewusstseins dieser beiden Erbschaften aus der Vergangenheit ist ein starker und paradoxer Wille zur metaphysischen Trennung aufgetaucht.

Die Horizontalität der abstrakten Kunst ist eine Art metaphysischer Immanentismus. Sie versucht sich von der Welt zu trennen und zugleich in ihr zu bleiben. Wie sieht die Landschaft aus, in die ich eindringe und die die neuen Formen beherbergen könnte? T. J. Clark hat in *Farewell to an Idea* meine Aufmerksamkeit auf die Beschreibung gelenkt, die William Rubin 1972 von Picassos Gemälde *Ma Jolie* anlässlich einer Retrospektive im MoMA gegeben hat. Rubin spricht von einer Komposition, die »the most profoundly metaphysical in the Western tradition« sei.¹⁷ Ein paar Zeilen zuvor schreibt er, »the light in early Cubist paintings did not function in accordance with physical laws; yet it continued to allude to the external world«. Innerhalb und außerhalb?

Trontis politische Strategie in »Kampf gegen die Arbeit!« besteht darin, jede Einheit innerhalb des Kapitals zu verhindern. Das Kapital schafft eine *Scheineinheit*, so dass in der Welt »kein anderes Leben außer diesem« existiert. Für Tronti dagegen ist es von grundlegender Bedeutung, »diese Einheit [des Kapitals] zu verhindern«. Die wahre Einheit ist außerhalb, ist getrennt. Und obwohl sie von »innen« kommt, muss man imstande sein, sie »außerhalb« zu schaffen. Das ist eine fast unmögliche Aufgabe. Tronti fordert eine »Organisation der Entfremdung«, die »eins jener Wunder der Organisation [wäre], die nur vom Arbeiterstandpunkt aus möglich sind.«¹⁸ Und das ist auch eine Antwort auf »Neuerdings die Skulptur«.

Es wird Zeit, dass ich die Nummer 2 der *Partisan Review* vom Frühjahr 1955 aus meinem Regal ziehe, und auch die einzige Nummer von *Possibilities* aus dem Jahr 1947, die merkwürdigerweise das gleiche Gelb auf dem Umschlag zeigt. Erstere enthält Greenbergs berühmten Essay »American-Type Painting«.¹⁹ Pollock ist für ihn von den Malern nach 1929 der vielversprechendste Erbe des analytischen Kubismus. Ihm falle die Aufgabe zu, ihn fortzuführen, wo er ihn zurückgelassen habe, zwischen Indeterminiertheit und Begrenztheit. Und jetzt öffne ich die *Possibilities* auf Seite 79, wo Pollock schreibt: »On the floor I am more at ease. I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting.« Im Original ist »in« kursiv gedruckt. Auch für Pollock »innerhalb« und »außerhalb«?

Ich kehre zu dem, wie Clark sagt, *locus classicus* der Diskussion zurück, den Abschnitt, den Fried in *Three American Painters* Pollocks Gemälde *Number 1, 1948* widmet.²⁰ Ich muss zugeben, dass die Verteidigung der optischen Autonomie des Werks mich weniger beeindruckt als deren visuelles Primat über das Bestehende. Als gebe es eine Möglichkeit, über das Bestehende hinauszusehen oder, besser, als erlaube nur das Visuelle die Trennung vom Bestehenden, von einem bestimmten Bestehenden. Ich lese: »conditions of seeing prevail rather than one in which objects exist.«²¹ Der Schatten der Metapher, der von Clark als unüberwindliche Barriere bei Pollock beschworen wird, könnte nur durch eine starke Auffassung der Trennung wie derjenigen Trontis beseitigt werden. Wenn du dich trennen willst, sagt er, musst du außerhalb sein, aber auch hoffnungslos innerhalb, denn nur im konkreten Licht der Welt verschwindet die Metapher. An diesem Punkt der Diskussion verkneife ich mir nicht die offensichtliche Feststellung, dass das, was für Tronti getrennt sein »müsste«, im Visuellen, auf das Pollock anspielt, im Begriff zu sein scheint, es zu sein. Nicht »das« Visuelle, sondern »ein« Visuelles verspricht die Realisierung der

17 | William Stanley Rubin, *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art Including Remainder-Interests and Promised Gifts*, mit Texten von Elaine L. Johnson und Riva Castleman, New York: The Museum of Modern Art 1972, S. 68.

18 | Tronti, »Kampf gegen die Arbeit!« (wie Anm. 1), S. 234–236.

19 | Clement Greenberg, »American-Type Painting«, in: *Partisan Review*, 22, Nr. 2, Frühjahr 1955, S. 179–196. Dt.: »Amerikanische Malerei«, in: Greenberg, *Die Essenz der Moderne* (wie Anm. 1), S. 194–224.

20 | *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitzki, Frank Stella*, Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum 1965. Wiedergedruckt in: Michael Field, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago: Chicago University Press 1998, die Passagen über Pollock, S. 223–231.

21 | Ebd., S. 224–225.

Trennung. Und Trontis Trennung könnte ihrerseits eines der Denk-»Objekte« sein, die dem Schicksal von Pollocks »Sehen« eingeschrieben sind. Es ist, als wäre das Visuelle, beispielsweise das Licht der kubistischen Bilder, instande, uns von der Welt zu trennen. Und es ist, als wäre der Wille dazu der letzte Sinn des Warum des Visuellen in der Welt. Ist eine zweite Abstraktion oder eine Abstraktion zweiten Grades nach derjenigen der Avantgarden und Neoavantgarden zum Greifen nah? Die Metaphern, die Clark bei Pollock gesehen hat, existieren ganz konkret, insofern sie aktiv sind und die Rezeption behindern. Diese Schatten sind nicht anderswo, sondern in dem Bindegewebe der Kultur, dem Gebiet, in das wir ganz konkret eindringen, in dem es keine Bilder im traditionellen Sinn gibt, sondern soziale Gesten, Klassengesten. Marcel Broodthaers' Installation *Théorie des Figures* (1970/71) ist ein Beweis dafür. Ihre kritische Komplexität (die sich bis zu Piero Manzonis Geste auszuweiten vermag), »neither language nor icon«, wurde von Rosalind Krauss und Benjamin Buchloh²² hervorgehoben. Das bringt mich zu T. J. Clarks Intuition zurück, dass hinter Pollocks Bildern quasi ein »drama of class«, ein »Klassendrama« stehe.²³ Lauter gute Gründe, die rechtfertigen, dass wir versucht haben, Greenbergs künstlerischen Horizont in einen politischen Kontext à la Tronti zu versetzen.

5. »The condition of non-art«

Jetzt frage ich mich, ob das Gebiet, in das ich da eindringe, dasjenige der »condition of non-art« ist. Für Greenberg ist die Nicht-Kunst fast immer etwas, das es früher gab und das es dann nicht mehr gab. Als müsse sich etwas von etwas anderem befreien. In »Neuerdings die Skulptur« ist seine Verwunderung groß über die minimalistischen Werke, die Nicht-Kunst *bleiben*, weil es ihnen nicht gelungen ist, sich als Kunst zu recyceln. Das ist die eigenartige »condition of non-art«, das heißt der Nicht-Kunst, die *bleibt*. Es ist, als hätten die ontologischen Zusammenbrüche, an die die Poststrukturalisten uns gewöhnt hatten, plötzlich aufgehört. Das, was wir Nicht-Kunst nennen, sollte einen anderen Namen haben. Wenn sie bleibt, bedeutet das, dass sie *etwas* ist. Auf diese Weise wäre ihre Existenz nicht mehr provisorisch und postmedial. Die Trennung, die Verweigerung eröffnen eine echte metaphysische Landschaft, die in diesem Fall nicht »allgemein«, sondern unglaublich parteiisch, einzigartig ist. Diese Landschaft entsteht aus dem Verschwinden und dem Mangel von Absolutem, das allerdings in gewisser Weise bleibt und sich hält (wie in Hegels *Aufhebung*). Vielleicht brauchen wir eine andere Bedeutung des Begriffs *Mangel*. Jean-Luc Nancy schreibt: »Sei es, dass man die Erschöpfung der Macht des Mythischen bedauert, sei es, dass der Wille dieser Macht Verbrechen gegen die Menschlichkeit begeht, alles führt uns in eine Welt, in der das Mythische vollständig fehlt. Unsere Welt von diesem ›Fehlen‹ aus zu denken, könnte eine unerlässliche Aufgabe sein.«²⁴ Ich erinnere daran, das der junge György Lukács zu Beginn seiner *Theorie des Romans* (1916) Tiefgründiges über einen *Mangel* geschrieben hat, der absolut nicht nostalgisch ist. Ein *Mangel*, der so sehr *bleibt*, dass er einen Horizont, ein Gebiet eröffnet.

Der Gedanke, dass die Nicht-Kunst *bleibt* (die Nicht-Kunsthaftigkeit), könnte uns also erlauben, in den Mangel einzutreten, in eine Art Jenseits der toten Arbeit, und ein Licht dort hineinzulassen. Das ist das *außerhalb* und das

22 | Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson 2000. Dt.: »A Voyage on the North Sea«. Broodthaers, *das Postmediale. Über Kunst im Zeitalter des Postmedialen*, Zürich und Berlin: diaphanes 2008; Benjamin Buchloh (Hrsg.), *Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs*, Cambridge, Mass., und London: MIT Press 1988.

23 | Clark, *Farewell to an Idea* (wie Anm. 12), S. 363.

24 | Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris: Christian Bourgois 1983, S. 118. Dt.: *Die undarstellbare Gesellschaft*, Stuttgart: Patricia Schwarz 1988, S. 102 (Zitat leicht abgeändert, A.d.Ü.).

innerhalb, der Ort der Trennung. Gehen wir aus einer Welt? »Denn das ist das Tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgendeinen Behälter eingepackt vom Reiche der Lebendigen hinweggehen, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten«, schrieb Hölderlin 1801 in einem Brief an Böhlendorff.²⁵ Es ist ein überaus eigenartiges Gebiet, das wir betreten. Es ist bewohnt von seltsamen Gegenständen oder Elementen, bestehend aus Lügen, Ängsten, Blindheit, aber auch Licht. Es ist das, was geschieht, wenn man mit sich selbst kämpft. In manchen Jenseitsdarstellungen Großgriechenlands scheinen die Schatten und die Allegorien ihre Besucher erkennen zu können. Es ist wirklich eine Welt in der Welt. Es sind die Palimpseste des Kapitalismus. Gelingt es mir als Künstler, innerhalb und außerhalb zu sein? Der getrennte Ort eines Künstlers der Verweigerung liegt nicht in einer Wüste, sondern in einem genau umrissenen Gebiet dieser Welt. Der Zugang zu ihm befindet sich zwischen diesen Worten, zwischen den Standpunkten.

6. Innerhalb und außerhalb

Der Status der Nicht-Kunst, mag sie auch gespensterhaft und provisorisch sein, beschreibt ein Gebiet, eine Ausdehnung. Die Nicht-Kunst befindet sich wie die Nicht-Arbeit im marxistischen Gebiet der toten Arbeit. Sie ist eine Art Jenseits. Das Jenseits ist das Thema, das uns abschließend noch erwartet. Doch zuvor eine Parenthese. Wir müssen unbedingt noch einmal auf die Frage der Abstraktionen zurückkommen. Das Verdienst des kubistischen Picasso besteht meiner Ansicht nach darin, dass er das Chiaroscuro dramatisiert hat, indem er den Schatten auf eine fast theosophische, Goethe'sche Ebene geführt hat. Das zeigt seine strategische Behandlung des Lichts. Gewiss, das Scheitern dieses Unternehmens ist bekannt. Dennoch bin ich nicht der Meinung, dass das verfehlt Ziel die echtere Flächigkeit war. Die perfekte Flächigkeit sollte nicht *echter*, sondern *lebendiger* als die trügerische klassische Grisaille sein (das erklärt seine Insistenz auf dem Licht). Das kann uns helfen, das ganze Abenteuer der abstrakten Kunst als eine Reise auf der Suche nach der *lebendigen Arbeit* zu begreifen und seine Archäologie als eine Höllenfahrt, den Abstieg in das Baudelaire'sche und Benjamin'sche Reich der *toten Arbeit*.

Die Entwicklung des abstrakten Palimpsestes von Picasso bis Pollock ist eine Entwicklung innerhalb der abstrakten allgemeinen und toten Arbeit, wie Marx sie im *Kapital* und in *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* beschrieben hat. Die Arbitrarität der Sprache bei beiden, bei Picasso beispielsweise durch die Verwendung von äußeren Elementen, bei Pollock in der antiindustriellen und antitayloristischen Gestik, deutet auf das Modell eines Künstlers hin, der über keine eigene Sprache verfügt, vergleichbar dem von Tronti beschriebenen Massenanarbeiter. Picassos abstrakte Werke der analytischen Periode und der Pollock der Jahre 1947–1950 sind Fabriken, Palimpseste von Fabriken. Sie sind der Zugangsweg zum Jenseits unserer Zeit. Sie sind Fabriken toter Arbeit. Das Medium hat sich auf die alleinige Benutzung der Vision des Denkens reduziert, nach dem geregelten Zeitplan der Arbitrarität des Zeichens, die nun das unwiderrufliche Schicksal der westlichen Kunst ist. Die modernistische Optizität ist auf schwindelerregende Weise in eine Welt katapultiert worden, die ganz und gar modernistisch ist in einer belanglosen Hölle.

25 | Friedrich Hölderlin, *Werke Briefe Dokumente*, München: Winkler 1977, S. 789.

Ma Jolie und *Number 1* sind jetzt nicht nur anhand eines künstlerischen Stils, sondern auch des Typs von Arbeit, der sie charakterisiert, lesbar. Eine abstrakte Arbeit im Marx'schen Sinn allgemeiner und toter Arbeit. Peter Bürger betont in seiner *Theorie der Avantgarde*²⁶ auf der Grundlage der Marx'schen Analysen in *Grundrisse*, dass die Avantgarde in beträchtlicher Weise dazu beigetragen habe, gerade in unserer bürgerlichen Epoche die »allgemeine« und abstrakte Kategorie der künstlerischen Arbeit verständlich zu machen. Auch Meyer Schapiro vertrat die Ansicht, dass eine fortschrittliche abstrakte Kunst die Aufgabe habe, die Industriegesellschaft zu kritisieren, die sie hervorgebracht habe. Doch keiner von beiden vollzieht den endgültigen Schritt, in der abstrakten Kunst nicht ein einfaches Spiegelbild der Industriegesellschaft, sondern eine echte Fabrik abstrakter, allgemeiner und toter Arbeit zu sehen.

Rubins metaphysische Eindrücke über die Abstraktion könnten ein Zugang zur toten Arbeit, zum Jenseits der Arbeit sein. Auf diese Weise ließe sich der Wille des Modernismus zur Trennung besser erklären. Nach dem First American Artist's Congress von 1936 verbreitete sich aufgrund der einflussreichen Präsenz einiger italienischer Antifaschisten in der *Partisan Review*, des von Leo Trotzki (wenn auch in antistalinistischer Absicht) lancierten Aufrufs zur Unabhängigkeit der Künste und des Scheiterns der Politik der Volksfront ein klarer Trennungswille in der abstrakten Kunst, der 1939 mit Greenbergs Essay »Avant-Garde and Kitsch« seinen Höhepunkt erreichte. Schapiros archetypischer Text über die amerikanische abstrakte Kunst, »Nature of Abstract Art« aus dem Jahre 1937²⁷ (die amerikanischen Künstler würden sich im Unterschied zu den ersten künstlerischen Avantgarden von der Welt der Industrie distanzieren) könnte von Nutzen sein in der Diskussion über einen Pollock als erstem Nicht-Künstler, als ungelerntem Künstler-Arbeiter, innerhalb einer sozusagen unterbrochenen, eingestellten Industriearbeit. War Pollock ein verwandelter Massenarbeiter in einer modernistisch gewordenen Welt?

Yve-Alain Bois insistiert passenderweise in »La leçon de Kahnweiler«²⁸ auf der entscheidenden Rolle, die der Horror vacui beim kubistischen Picasso spielt. In diesem Zusammenhang denke ich, dass die Angst, das Entsetzen auf danteske Weise nicht den Zugang zu einem unbestimmten Panorama, sondern zu einem wahrhaftigen Jenseits der kapitalistischen Welt beherrscht.

Ich nähere mich dem Ende dieses Textes. Was ich habe ich zu tun versucht? Vielleicht wollte ich von Anfang an (welchem Anfang?) Greenbergs Idee, das *vollkommen abstrakte* Werk oder Nicht-Werk, nicht aus den Augen verlieren. Die wirklich und vollständig abstrakte Kunst, eine Kunst, die wirklich *außerhalb* ist, ist nie eine Kunst, die umsonst und allgemein außerhalb der Welt ist (die abstrakte und allgemeine Kunst entspricht der *abstrakten* und *allgemeinen Arbeit* des Kapitals).

Ich glaube, dass es nur eine abstrakte Kunst gibt, die vollständig außerhalb, radikal außerhalb zu sein vermag, nämlich diejenige, der es gelingt, auf *authentische* Weise von einer »Form im Leben« zu einer anderen »Form im Leben« zu *springen*, zu wechseln, wie der junge György Lukács in *Die Seele und die Formen* am Anfang des 20. Jahrhunderts suggerierte. Dieser Sprung (der großartige Flug) wird von einer *Geste* garantiert. Nur mit dieser *Geste* kann man es schaffen, ein Leben auszudrücken (die möglicherweise nicht potente Einheit oder Eindeutigkeit). Bis jetzt kennen wir nur den Anteil des Unglücks dieser Geste, die uns auf dramatische Weise der *promesse de bonheur*, dem *Glücksversprechen*, entgegengesetzt scheint, auf das wir vor so langer Zeit unsere Träume gerichtet hatten.

26 | Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

27 | Meyer Schapiro, »Nature of Abstract Art«, in: *Marxist Quarterly*, 1, Januar-März 1937, S. 77–98. Dt.: »Das Wesen der abstrakten Kunst«, in: Meyer Schapiro, *Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont 1982, S. 209–237.

28 | Yve-Alain Bois, »La leçon de Kahnweiler«, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 23, 1988, S. 29–56.

29 | György Lukács, *Die Seele und die Formen*, Bielefeld: Aisthesis 2011 [Orig. 1911].

»Die Geste allein drückt das Leben aus – aber kann man ein Leben ausdrücken?« Das ist die letzte, schreckliche Frage. Der Künstler muss in die tote Arbeit hinabsteigen, in die alte Lebensform, um zu sehen und noch im Denken zu sehen. Er darf keine Angst haben, seinem Standpunkt treu zu bleiben.

7. Januar 2012

Postscriptum

Kann man außerhalb sein? Das ist die Frage, die ich Mario in den vergangenen Tagen nochmals gestellt habe. Seine bedeutsame, außerordentliche Antwort ist heute, am 8. Januar, eingetroffen. Jetzt stelle ich sie, natürlich, in den schriftlichen Kampf dieses Textes.

In der Kunst wie in der Politik gibt es nur den Kampf

Kann man wirklich außerhalb sein? Das ist die Frage. Ich antworte: Ja. Ich bin es. Ich spüre, dass ich es bin. Das ist mehr eine Frage des Gefühls als des Verstandes. Diese Welt, so wie sie ist, wie sie historisch organisiert und beherrscht ist, gehört mir nicht, ist kein Teil von mir und mir daher fremd. Aber das ist nicht alles. Ich registriere ein Faktum: Ich sehe mich einer Form des Seins in der Welt gegenüber, die ebenfalls nicht metaphysisch, sondern historisch determiniert ist und eine Beziehung der Feindseligkeit verlangt und erhält. Diese Seinsweise oder diese Welt des Seins bekämpft mich, und ich bekämpfe sie. Die Formen des Kampfes werden mir nicht aufgezwungen, ich wähle sie, natürlich in den Grenzen des Möglichen. Und die ganze intellektuelle und praktische Anstrengung besteht darin, die Sphäre der Möglichkeiten zu erweitern und zu besitzen. Die Umstände haben sich geändert. Und alles hängt von den Kräfteverhältnissen ab. Das »innerhalb und gegen«, die Arbeit, die aus dem Kapital heraus genügend Macht hatte, um den Mechanismus seiner Reproduktion zu blockieren, beschrieb ein hohes Niveau des Kampfes und bot die konkrete Utopie einer subjektiven Infragestellung des systemischen Organismus. Das alles ist Vergangenheit. In der Gegenwart ist es damit vorbei. Ist eine utopische Lektüre der Vergangenheit möglich? Benjamin hat gezeigt, dass sie nicht nur möglich, sondern notwendig ist. Ich folge dieser Spur. Und mehr noch. Die Vergangenheit, die für mich einen Namen hat, das 20. Jahrhundert, ist nicht das paradiesische Zeitalter, nach dem man sich zurücksehnt, sondern eher die Epoche der höchsten Gefahr für die jahrhundertertealte Ordnung der Herrschaft und der Ausbeutung. Und ich weiß mit Hölderlin, dass dort, wo die Gefahr am größten ist, Rettung winkt. Und dass aus der Unordnung der Welt des Lebens nur neue Himmel und neue Länder oder neue Formen des Lebens entstehen können. Die Avantgarden des 20. Jahrhunderts sind nicht neuromantisch, sondern neue Revolution.

Wenn es stimmt, dass sich zwischen Gestern und Heute, zwischen Vergangenheit und Gegenwart der Fels der Niederlage der Arbeiter erhebt, wäre der gemeinsame Nenner das Nicht-Akzeptieren dieser Niederlage und die Suche nach einer anderen Modalität der Verweigerung, die auf verschiedene und autonome Weise für die Kunst und für die Politik gelten kann. Ich stelle die Frage so: Welche Rolle, welche aktive Funktion kann in der aktuellen tiefen strukturellen Krise der Grundlagen der modernen Politik das existenziale Experimentieren der zeitgenössischen Kunst spielen?

Das Akzeptieren der Niederlage von Seiten des Antagonismus und die Verweigerung der Ordnung der Welt, die daraus entstanden ist, müssen sich gemeinsam konstruieren und wieder auf den Seelengrund, um es mit Meister Eckhart zu sagen, hinabsteigen, um von dort erneut zu beginnen, für jeden von uns. Ein anderer Konstruktivismus für eine andere Auflösung. Und dennoch müssen wir mit aller gebotenen Nüchternheit wissen, dass dieser Fels des Sieges des Kapitals auf dem Gebiet der Arbeit sich dort erhebt und dass wir ihn, wenn wir nicht über ihn hinwegspringen können, irgendwie umgehen müssen. Hier teilen sich Politik und Kunst die Aufgaben, jenseits der Sperrmauern, die im neuen gegenwärtigen hundertjährigen Frieden errichtet worden sind. Es ist Aufgabe des Künstlers, kreativ die Falten der Welt zu erkennen, in denen sich die Entfremdung des Lebens der Personen verbirgt, und es ist Aufgabe des Politikers, realistisch die vorhandenen Kräfte abzuschätzen und die unerlässlichen Energien zu mobilisieren für den guten Kampf, für einen Kampf, der glaubwürdig ist und faszinierend. Nicht-Arbeit und Nicht-Kunst, Formen also der Verweigerung, und doch neue vitale Welten, in denen man sich wiedererkennen, sich gehören, sich organisieren kann. Was soll man dagegen mit diesen intellektuellen Retrogarden der Postmoderne machen? Sie besingen das nie Gesehene, wiederholen aber das bereits Gesagte. Sie passen sich der Meinung der demokratischen Mehrheiten an. Sie schwimmen auf der Welle des Neuen, bis sie verschluckt werden. Es ist nicht so sehr der Markt, der mir Sorgen macht, sondern die Anpassung an, das Erdrücktwerden durch den Geschmack der bewaffneten oder besser unbewaffneten subalternen kulturell angepassten Massen, der »political correctness« und der Kotau vor der Gesellschaft des Spektakels, die Übernahme der Unterhaltungskultur, die überstürzte Flucht vor dem Realen, die in den Armen des Virtuellen endet, die Aufgabe des Spirituellen in der Kunst, ohne dass man zu einer Körperlichkeit der Inspiration gelangt.

Die Abstraktion war eine Wahl des denkenden und handelnden Subjekts, eine Form der Verweigerung dessen, was man sieht; die Leere, die Bedeutungslosigkeit, die Gleichgültigkeit sind im Gegenteil das Aufzwingen des Objekts, das zählt, das vielleicht nur Ware ist; tatsächlich ist es stets Marx' Tisch, der sich, sobald er produziert ist, verselbstständigt, ja anfängt, auf seinen eigenen Beinen zu tanzen, mit nichts als Flausen im Kopf. Und alle bewundern die technologische Performance, die letztlich über die Schwerkraft der menschlichen, allzu menschlichen Geschichte triumphiert. Ich stehe fest in einer Tradition des Umsturzes des jetzigen Zustands aus der Sicht der ehemaligen Arbeiterbewegung. Lenin sagte: Die Wahrheit ist revolutionär. Heute kann man mit gutem Grund sagen: Die Vergangenheit ist revolutionär. Denn die Vergangenheit ist die Wahrheit. Wohingegen die Lüge das Gegenwärtige ist: eine Überproduktion von Kunstgriffen, die nicht zufällig zu einer Infragestellung der Produktion der Güter geführt hat. Es ist eine Freude, die Herren der Welt zu sehen, die nicht wissen, wie sie aus dem Weber'schen eisernen Käfig herauskommen können, den sie errichtet hatten, um über die Arbeit zu gebieten. Erinnern wir uns: In der Kunst wie in der Politik herrscht ewiger Kampf. Doch der Krieg muss sinnlos werden. Aber nicht, damit ein unwahrscheinlicher kantischer Dauerfriede an seine Stelle tritt, sondern damit eine legale und legitime, zivile und zivilisatorische Form des Dauerkonflikts zwischen verschiedenen und entgegengesetzten Welt- und Lebensanschauungen entsteht.

Dem einzigen Denken muss wieder ein duales Denken entgegengestellt werden. So wie der sozialen Harmonie eine geteilte Gesellschaft entgegengestellt werden muss. Das ist übrigens das Realitätsprinzip, das vielfältige Modalitäten ideologischer Maskeraden verschleiern. Und die vielfältigen Masken verfolgen alle die gleiche Strategie des Verschleierns, nämlich diese Realität dämonisiert einer erloschenen Vergangenheit zurückzugeben, daher der logische Mechanismus des »post-«, das Posthistorische,

das Postpolitische, das Postideologische. Die Wahrheit der Nicht-Arbeit wird zur Lüge der Gesellschaft der Post-Arbeit. Die Wahrheit der Nicht-Kunst wird zur Lüge des Kreativen der Post-Kunst. Es gibt keine andere Möglichkeit, diesen perversen Mechanismus zu zerstören, als alternative Standpunkte wieder hervorzuholen, die sich zwar bekämpfen, die man aber wiedererkennt. Und die daher den Kampf auf das Niveau einer Konfrontation/Auseinandersetzung erheben, die niemals endgültig ist, weil sie niemals die Eliminierung des anderen verlangt. Es gibt nicht eine Wahrheit für alle, es gibt die Wahrheit für einen Teil und die Wahrheit für einen anderen Teil. Ist daher eine absolute Parteilichkeit oder ein parteisches Absolutes möglich? Genau das muss man möglich machen, indem man mit Hilfe der Gesetze garantiert, dass der Konflikt nicht in Krieg ausartet. Und die eigene Wahrheit, das eigene Absolute nicht totalitär, nicht integralistisch, nicht fundamentalistisch denkt und praktiziert. Der Raum für die aktive Präsenz des Künstlers im Leben der Welt erweitert und vertieft sich in diesem Kontext. Es ist nicht im selben Maße notwendig, sich aufzustellen, wie es das in Kriegszeiten war, es kommt darauf an, in dem Konflikt zu sein, mit den Ressourcen des eigenen, besonderen, unersetzlichen inneren Lebens.

Am »gegen« festhaltend, muss die Dialektik des »innerhalb/außerhalb« also neu bewertet werden. Ja, Dialektik, weil Bewegung von Gegensätzen, die phasenweise den Platz tauschen in der praktischen und theoretischen Vorherrschaft. Pollock, der um das Bild herumgeht, darin eintaucht, daraus hervortritt, es beherrscht und von ihm konditioniert wird, ist die passende Metapher. Was ist das »außerhalb«? Es ist nicht das »darüber« (sopra). Es ist das »darüber hinaus« (oltre). Das »über«, »das Überschreiten des Nullpunkts«, das durch das Nichts hindurchschreitet, veranlasste Jünger und Heidegger zu einer Diskussion darüber, ob es sich um das »trans lineam« oder das »de lineas« handle. Für unser Problem ist es beides. Um die Welt, wie sie ist, das historische Existieren des Kapitals, zu bekämpfen, musst du innerhalb sein, um sie kennenzulernen, musst du außerhalb sein, um sie in ihrem grundlegenden Antagonismus auszudrücken, musst du innerhalb und außerhalb sein. Um das zu transzendieren, dem du dich entgegenstellen willst, brauchst du viel Kraft und ihre Organisation, ob du nun mit den anderen zusammen bist oder ob du mit dir allein bist. Ein Sprung, ja, im Kierkegaard'schen Verständnis, aber nicht ein für alle Mal, jeden Tag, jede Stunde des Tages, im Tun, im Denken, im Schaffen, das heißt im Leben.

Mario Tronti, 8. Januar 2012

Francesco Matarrese (geb. 1950) ist Künstler; er lebt in Bari und Rom.

Mario Tronti

Struggle against Labor!

To conclude, let us go back to the beginning: to nature that is double and divided as well as opposed to labor. No longer labor contained in commodities, but the working class contained in capital. The *zwieschlüchtige Natur* of the working class consists in being this together with concrete and abstract labor, work and the workforce, the value in use and productive work, together with capital and non-capital—hence capital and working class together. It is here that the division is already a counterposition. And counterposition is always struggle. But struggle is still not organization. It is not sufficient that work and the workforce, in the working class, be objectively divided: they are actually united in capital. They must be divided with a subjective action: only in this way are they indeed a means of an alternative power. It is true that *Trennung*, separation, division, is the normal relation in this society. Yet it is also true that keeping together what is divided is the real power of capital; it has run its course, and it will continue to follow what is left of its future. Keeping the working class inside itself and against itself, and on this basis impose on society the laws of its very development—this is the life of capital, and for this reason there is no life other than this. Thus the point must be found where it is possible to impede unity, where it becomes feasible to block the mechanism of synthesis, separating the extremes by force, up to a breaking point and *beyond*. This point is inside the working class, just as the working class is inside capital. It is the very separation of the working class from itself, *from labor*, and therefore from capital. It is the separation of political power from the economic category. And division or separation is not enough: struggle, opposition, and counterposition are necessary. To struggle against capital, the working class must struggle against itself insofar as it is capital. It is the point of maximum contradiction, not for workers, but for capitalists. All that is needed is to exacerbate this point, to organize this contradiction, and the capitalist system will no longer work, and the plan of capital will start to go backward, not as social development, but as revolutionary process. The working class's struggle against labor, the working class's struggle against itself as a worker, the refusal by the working masses of the use of labor force: these are the terms in which it is strategically proposed at this point, following the approach of research, the initial division-counterposition that Marxian analysis was the first to have discovered in the nature of labor. The *Doppelcharakter* of work represented in commodities is revealed as the *double nature of the working class*, double and also divided, divided and also opposed, opposed and also in a struggle against itself. We must realize that all the big problems of organization, and their solution in a newfound organic relationship between class and party, base their vast

political complexity on this critical relationship within the working class itself, which the more one sees as an unresolved problem, the more the working class grows as a dominating force. It is on this that the sharp tools of theory as well as the rough material tools of daily life must be focused from now on. After all, there is not much more that can be invented even here. The modern contemporary forms of the workers' struggle in the countries of advanced capitalism all have, as rich contents of their own spontaneity, the motto of the struggle against work as the only means to strike at capital. Once again, the party is the organization of what already exists within the class, but which the class cannot succeed in organizing by itself. No worker today is disposed to recognize the existence of work outside capital. Work = exploitation: this is the logical prerequisite and, at the same time, the historical result of capitalist civilization. This is a point of no return. Workers do not know what to do with the dignity of labor. And they leave all the pride of the producer to the boss. Only the bosses pronounce eulogies in praise of labor. In the organized workers' movement it is, unfortunately, still so, though it is not in the working class itself; there is no longer room for ideology. Today, the working class need only look at itself to understand capital. It need only fight itself to destroy capital. It must recognize itself as a political force. It must deny itself as a productive force. Just look at the moment of struggle itself: for the worker, the producer gets confused with the class enemy. Labor is seen by the working class as an enemy; it is against them; it is therefore the starting point not only for antagonism but for the organization of antagonism. If the alienation of the worker has any meaning, it is a highly revolutionary one. *The organization of alienation*: this is the obligatory step that should be imposed by the head of the party on the workers' spontaneity. The objective is again that of refusal, at a higher level: active and collective refusal, organized and planned mass political refusal. The immediate task of workers' organization is now that of *overcoming passivity*. It is possible to achieve this on one condition: that this passivity be recognized as a spontaneous, elementary form of workers' refusal. Mass passivity always comes either after the political defeat of the workers, which should be ascribed to the official organizations, or else after a leap in capitalist development, in the appropriation of social productive forces. We all know that these two objective premises of workers' passivity have developed together over the past few decades and that together they have increasingly become the absolute despotic power of capital. While this was conquering, at an international level, the whole of society and was itself becoming socialized, the idea of the workers' movement taking on a political role in the management of the national social interest led to the risk of a historical suicide. It interrupted a revolutionary process that had seen its successive phases in June 1848, in 1871, and in 1917. Since then, the annals of revolution have had the title *the workers' defeat*. What intervened at that point to block the process? What prevented the process from taking off? The closer one looks, the more one realizes that it is the great barrier of passivity that blocks all future possibilities of a revolutionary revival. In reality, the workers' massive renunciation in considering itself an active part of capitalist society is already a way of taking itself out of the game, against social interests. Hence, what appears as the integration of workers into the system is actually not a renunciation of the struggle against capital, but a renunciation to develop and establish it beyond certain political limits, beyond certain safe confines, from which to set out on subsequent sallies. As workers were looking for a single response to capitalist production and the official workers' movement, the response could only be this: a specific form of self-organization, entirely

carried out within the working class itself, based on the spontaneity of passivity; an organization without organization, which meant workers' organization without bourgeois institutionalization. This was one of those miracles of organization that are possible only from the workers' point of view, like Lenin's bourgeois state without a bourgeoisie, no longer an intermediary form of the workers' state, but a preliminary form of the workers' party. This shows that though the rebuilding of the party is being carried out today on the political void in terms of practical experience and theoretical research, this does not alter the fact that on the firm ground of the working class deep foundations have already been laid, showing where to start and the direction in which to go. *Passive* non-collaboration in the development of capitalism and *active* political opposition to the power of capital are precisely the point of departure and the point of arrival of this organizational leap forward. The opening of the revolutionary process lies entirely beyond this point. There are all the current problems of organization for the revolution on this side. *Tactics of organization to reach the strategy of refusal are called for.* Throughout this process, the enemy must constantly have the only subversive weapon capable of reducing him to a subordinate position pointed at him: the threat of taking away the mediation of the working class in the capitalist relations of production. The working class must no longer bear the requirements of capital, even in the form of its own demands; it must make the capitalist class present its objective needs directly and then refuse them subjectively; it must make the bosses ask, because the workers can actively, that is in an organized way, say, “*No!*” Overcoming working-class passivity is only possible today by the use of this means— inverting the current form of its spontaneity, keeping its current political content of negation and revolt. The first “*No!*” by the workers to the first demands made by capitalists will then be heard as a declaration of total class war, a historic call to the decisive phase of the struggle, the modern version of the classic revolutionary words “Workers of the world, unite!” None of this will be possible without the highest level of violence. This we know. The *form* of productive activity has never been touched by any of the social uprisings in the past. It has always only been a question of a different distribution of this activity, of work being redistributed to other people. Only the communist revolution, as Marx said, or simply only the revolution, as we can begin to say today, and that is only the current minimum program of the working class, challenges for the first time the whole of the productive activity that has hitherto existed. Doing this will *suppress labor*. And in this very way it will abolish class domination. The suppression of labor by the working class and the violent destruction of capital are therefore one and the same thing. What then of labor as “the prime necessity of human existence”? Perhaps it would be better to transfer it from the future prospect of communism to the present history of capitalism—and let it fall from the workers' hands and consign it to the bosses. Does this mean, with regard to Marx, that the working-class point of view will arrive at the point of parricide? It is a question we cannot yet answer. Further research will be decisive in finding a solution to this as it will for all the other problems it raises. There are none at present. Once again, everything remains to be done. To do it, we must keep our eye on the most obscure aspect of the whole process, until we have come to a point where we can clearly see *what has happened within the working class since Marx*.

Mario Tronti, “Lotta contro il lavoro!” in *Operai e capitale* (Turin: Giulio Einaudi, 1971 [orig. 1966]).

Mario Tronti

Kampf gegen die Arbeit!

Um zum Abschluss zu kommen, kehren wir also zu den Anfängen zurück: zur gleichzeitig doppelten, geteilten und gegensätzlichen Natur der Arbeit. Aber jetzt nicht mehr als in der Ware enthaltene Arbeit, sondern als im Kapital enthaltene Arbeiterklasse. Die *zweischlächlige Natur* der Arbeiterklasse besteht darin, daß sie zugleich konkrete und abstrakte Arbeit ist, Arbeit und Arbeitskraft, Gebrauchswert und produktive Arbeit, Kapital und Nicht-Kapital – also gleichzeitig Kapital und Arbeiterklasse. Und eben hier ist die Teilung schon Gegensatz. Und der Gegensatz ist immer Kampf. Aber der Kampf ist noch nicht Organisation. Es genügt nicht, daß Arbeit und Arbeitskraft in der Arbeiterklasse objektiv geteilt sind: denn gerade so erscheinen sie im Kapital tatsächlich vereint. Sie müssen vielmehr mit einer subjektiven Aktion geteilt werden: denn nur so werden sie tatsächlich ein Mittel einer Alternative zur Macht. Es ist wahr, daß die *Trennung*, die Teilung das normale Verhältnis dieser Gesellschaft ist. Aber wahr ist ebenso, daß das Zusammenhalten von dem, was geteilt ist, eben die Kraft des Kapitals ausmacht, seine Geschichte ausgemacht hat, wie es auch den Rest seiner Zukunft ausmachen wird. Die Arbeiterklasse in seinem Inneren und gegen sich zu haben und der Gesellschaft auf dieser Grundlage die Gesetze seiner eigenen Entwicklung aufzuzwingen – das ist das Leben des Kapitals, und außer diesem gibt es für es kein anderes Leben. Also muss der Punkt gefunden werden, an dem es möglich wird, diese Einheit zu verhindern, und an dem es praktikabel wird, den Mechanismus dieser Synthese zu blockieren, indem man mit Gewalt die Extreme trennt, bis zur Grenze des Bruchs und *darüber hinaus*. Dieser Punkt ist aber innerhalb der Arbeiterklasse wie die Arbeiterklasse innerhalb des Kapitals. Das ist dann wirklich die Trennung der Arbeiterklasse von sich selbst, *von der Arbeit*, und folglich vom Kapital. Es ist die Trennung der politischen Kraft von der ökonomischen Kategorie. Und Teilung und Trennung sind noch wenig, notwendig ist der Kampf, die Opposition, der Gegensatz. Um gegen das Kapital zu kämpfen, muss die Arbeiterklasse gegen sich selbst, insofern sie Kapital ist, kämpfen. Und das ist der Punkt des größten Widerspruchs, und zwar nicht für die Arbeiter, sondern für die Kapitalisten. Es genügt, diesen Punkt zu verschärfen, es genügt, diesen Widerspruch zu organisieren, und das kapitalistische System funktioniert nicht mehr, und der Plan des Kapitals beginnt, rückwärts zu laufen, also nicht mehr als gesellschaftliche Entwicklung, sondern als revolutionärer Prozess. Arbeiterkampf gegen die Arbeit, Kampf des Arbeiters gegen sich selbst als Arbeitenden, Weigerung der Arbeitskraft, Arbeit zu werden, Weigerung der Arbeitermassen gegen die Anwendung ihrer Arbeitskraft: Das sind die Grenzen, in denen sich an diesem Punkt, nach der Taktik der Unter-

suchung, das anfängliche Teilung – Gegensatz strategisch wiederherstellt, das die marxische Analyse zuerst in der Natur der Arbeit entdeckt hatte. Der *Doppelcharakter* der Arbeit, in den Waren repräsentiert, enthüllt sich so als *doppelte Natur der Arbeiterklasse*, doppelt und zugleich geteilt, geteilt und zugleich gegensätzlich, gegensätzlich und zugleich im Kampf mit sich selbst. Wir müssen uns bewußt machen, daß alle die großen Probleme der Organisation wideren Lösung in einem wiedergefundenen organischen Verhältnis zwischen Klasse und Partei ihre ungeheure politische Komplexität auf dieses kritische Verhältnis innerhalb der Arbeiterklasse selbst gründen, das sich um so mehr als ungelöstes Problem vertieft, je mehr die Arbeiterklasse als herrschende Kraft wächst. Eben darauf müssen von jetzt an die geschliffenen Waffen der Theorie wie die rohen materiellen Waffen der täglichen Praxis gerichtet werden. Im Übrigen gibt es auch hier nicht viel zu erfinden. Die modernen Formen des Arbeiterkampfes in den Ländern des hochentwickelten Kapitalismus tragen alle als reichen Inhalt der eigenen Spontanität die Losung vom Kampf gegen die Arbeit als dem einzigen Mittel, das Kapital zu schlagen. Einmal mehr erscheint hier die Partei als Organisation dessen, was in der Klasse bereits besteht, aber was der Klasse von allein zu organisieren nicht gelingt. Kein Arbeiter ist heute bereit, die Existenz der Arbeit außerhalb des Kapitals anzuerkennen. Arbeit = Ausbeutung: Dies ist die logische Voraussetzung und gleichzeitig das historische Ergebnis der kapitalistischen Zivilisation. Von hier gibt es kein Zurück mehr. Der Arbeiter weiß nicht, was er mit der Würde des Arbeitenden anfangen soll. Und so überläßt er den Stolz des Produzenten ganz und gar dem Kapitalisten. Allein dieser Kapitalist hält immer noch die Lobrede auf die Arbeit. Für die Ideologie gibt es eben in der Arbeiterbewegung leider noch Platz, in der Arbeiterklasse aber gibt es dafür keinen mehr. Die Arbeiterklasse hat sich bis heute nur selbst anzuschauen, um das Kapital zu verstehen. Sie hat nur sich selbst zu bekämpfen, um das Kapital zu zerstören. Sie muss sich als politische Potenz anerkennen. Und sie muß sich als Produktivkraft negieren. Man schaue sich nur einmal den Moment des Kampfes an: für den Arbeiter vermischt sich dort der Produzent mit dem Klassenfeind. Die Arbeit gegenüber und gegen die Arbeiterklasse, wie ein Feind, das ist also der Ausgangspunkt nicht mehr nur für den Antagonismus, sondern auch für seine Organisation. Wenn die Entfremdung des Arbeiters einen Sinn hat, so ist es der eines großen revolutionären Faktums. *Organisation der Entfremdung*: eben dies ist der verbindliche Übergang, der von der Höhe der Partei der Arbeiterspontaneität aufgezwungen werden muss. Und das Ziel ist einmal mehr die Verweigerung, diesmal auf einer höheren Ebene: aktive und kollektive, politische, massenhafte, organisierte und geplante Verweigerung. Die unmittelbare Aufgabe der Arbeiterorganisation heißt jetzt: *Überwindung der Passivität*. Nur unter einer einzigen Bedingung ist es möglich, sie zu realisieren, indem man nämlich in der Passivität eine elementare spontane Form der Verweigerung der Arbeiter erkennt. Die massenhafte Passivität folgt immer entweder auf eine politische Niederlage der Arbeiter, die auf das Konto ihrer offiziellen Organisationen geht, oder auf einen Sprung der kapitalistischen Entwicklung in der Appropriation der gesellschaftlichen Produktivkräfte. Und jeder weiß, daß diese beiden objektiven Voraussetzungen der Passivität der Arbeiter miteinander in den letzten Jahrzehnten gewachsen sind und daß sie miteinander immer mehr zur absoluten despotischen Macht des Kapitals geworden sind. Während dieses auf internationaler Ebene die ganze Gesellschaft eroberte und sich selbst vergesellschaftete, hat die Vorstellung, die Arbeiterbewegung solle die politische Gestalt eines Führers des nationalen gesellschaftlichen Interesses annehmen,

einen historischen Selbstmord riskiert. Sie hat einen revolutionären Prozess unterbrochen, der seine aufeinanderfolgenden Etappen im Juni 1848 wie 1871 und 1917 gesehen hatte. Und eben von da an tragen die Annalen der Revolution den Titel der Niederlage der Arbeiter. Was ist an jenem Punkt dazugekommen, das den Weg blockiert hat? Was hat die rasche Fortsetzung des Projektes verhindert? Je mehr man da hinschaut, desto mehr entdeckt man den starken Damm der Passivität, der alle zukünftigen Möglichkeiten revolutionären Wiederbeginns bewacht. In Wirklichkeit ist der massive Verzicht der Arbeiter darauf, sich als aktiver Teil der Gesellschaft des Kapitals zu betrachten, bereits ein sich aus dem Spiel-Bringen gegen die gesellschaftlichen Interessen. So erscheint das, was Integration der Arbeiter ins System zu sein scheint, in der Tat nicht als Verzicht darauf, das Kapital zu bekämpfen, sondern als Verzicht darauf, es zu entwickeln und zu stabilisieren jenseits gewisser politischer Grenzen und gewisser Grenzen der Sicherheit, von denen die nächsten offensiven Ausfälle auszugehen haben. Wenn man von Arbeiterseite eine einzige Antwort für die kapitalistische Produktion wie für die offizielle Arbeiterbewegung suchte, so konnte es nur diese sein: eine spezifische Form vollständiger Arbeitsorganisation, begründet auf der Spontanität der Passivität, Organisation also ohne Organisation, was soviel bedeutet wie Arbeiterselbstorganisation ohne bürgerliche Institutionalisierung, eines jener Wunder der Organisation also, die nur vom Arbeiterstandpunkt aus möglich sind, nicht mehr, wie der bürgerliche Staat ohne Bourgeoisie, von dem Lenin sprach, Zwischenform des Arbeiterstaats, sondern Vorform der Arbeiterpartei. Dies will sagen, daß, wenn die neuen großen Arkaden der Partei heute einer furchtbaren politischen Leere von praktischen Erfahrungen und theoretischen Untersuchungen zugeschrieben werden müssen, das nicht daran hindert, daß auf dem entscheidenden und unmittelbaren Gebiet der Arbeiterklasse kolossale, im Grund verankerte Pfeiler den Mittelpunkt bezeichnen, wo der Sprung beginnt, und den Punkt, wo er landen muß. *Passive* Non-Kollaboration an der Entwicklung des Kapitals und *aktive* politische Ablehnung seiner Macht sind die beiden Extreme dieses Sprungs. Und die Eröffnung des revolutionären Prozesses liegt ganz und gar jenseits davon. Diesseits davon aber leben die ganzen gegenwärtigen Probleme der Organisation für die Revolution. *Taktik der Organisation also, um zur Strategie der Verweigerung zu kommen.* Und genau mitten hierin muß fortwährend gegen den Klassenfeind die einzige subversive Waffe angelegt werden, die in der Lage ist, ihn auf eine subalterne Kraft zu reduzieren: die Drohung nämlich, dem gesellschaftlichen Verhältnis der kapitalistischen Produktion die Vermittlung durch die Arbeiter zu nehmen. Nicht einmal mehr in der Form der Arbeiterforderungen die Bedürfnisse des Kapitals tragen; die Klasse der Kapitalisten dazu zwingen, ihre objektiven Notwendigkeiten unmittelbar zu präsentieren, um sie dann subjektiv abzulehnen; die Kapitalisten zwingen, Forderungen zu stellen, damit die Arbeiter aktiv, das heißt in organisierten Formen, nein sagen können. Eine Überwindung der Passivität der Arbeiter ist heute nur auf diesem Weg möglich, in der Umkehrung der aktuellen Form ihrer Spontanität und unter Beibehaltung ihres aktuellen politischen Inhalts von Negation und Revolte. Das erste *Nein* der Arbeiter auf die ersten Forderungen der Kapitalisten wird so explodieren wie eine totale Kriegserklärung, als die historische Aufforderung zum Entscheidungskampf, die moderne Form, die die alte revolutionäre Lösung aufnehmen wird: Proletarier aller Länder, vereinigt euch! Dies alles wird nicht ohne ein Höchstmaß an Gewalt stattfinden. Das haben wir gesehen. In allen Umwälzungen der Vergangenheit aber ist nie an den *Typ* der Aktivität gerührt worden. Immer und einzig ging es dort um eine verschie-

dene Distribution dieser Aktivität, um eine neue Distribution der Arbeit auf andere Personen. Und nur die kommunistische Revolution, wie Marx sagte, oder einfach nur die Revolution, wie man heute zu sagen beginnen kann, und folglich nur das aktuelle Mindestprogramm der Arbeiterseite richtet sich zum ersten Mal gegen die ganze bisherige Art der Aktivität. Darin *schafft sie die Arbeit ab.* Und gerade damit hebt sie die Klassenherrschaft auf. Abschaffung der Arbeit durch die Arbeiter und gewaltsame Zerstörung des Kapitals sind also ein und dieselbe Sache. Und die Arbeit als »erstes Bedürfnis des Lebens«? Vielleicht sollte man die aus der zukünftigen Perspektive des Kommunismus in die gegenwärtige Geschichte des Kapitalismus transportieren, und die Arbeiter sollten die Finger von ihr lassen, um sie den Kapitalisten zu überreichen. Doch wird nicht auf diesem Weg der Arbeiterstandpunkt gegenüber Marx schließlich zum Vätermord gelangen? Das ist eine Frage, die man noch nicht beantworten kann. Die Weiterführung der hier präsentierten Untersuchungen wird entscheidend sein für die Lösung dieses Problems wie für alle anderen Probleme, die sich mit diesem erheben. Nichts ist hier bereits bewiesen. Einmal mehr bleibt noch alles zu tun. Und um es zu tun, wird man lange Zeit das Auge fest auf den dunkelsten Punkt des ganzen Prozesses gerichtet halten müssen, solange wir nicht endlich ganz klar sehen, *was seit Marx innerhalb der Arbeiterklasse vorgegangen ist.*

Mario Tronti, »Kampf gegen die Arbeit!« in: Ders., *Arbeiter und Kapital*, Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik 1974 [Orig. 1966].

Clement Greenberg *Recentness of Sculpture*

Excerpt

Minimal works are readable as art, as almost anything is today—including a door, a table, or a blank sheet of paper. (That almost any non-figurative object can approach the condition of architecture or of an architectural member is, on the other hand, beside the point; so is the fact that some works of Minimal art are mounted on the wall in the attitude of bas-relief. Likeness of condition or attitude is not necessary in order to experience a seemingly arbitrary object as art.) Yet it would seem that a kind of art nearer the condition of non-art could not be envisaged or ideated at this moment.

That precisely is the trouble. Minimal art remains too much a feat of ideation, and not enough anything else. Its idea remains an idea, something deduced instead of felt and discovered. The geometrical and modular simplicity may announce and signify the artistically furthest-out, but the fact that the signals are understood for what they want to mean betrays them artistically.* There is hardly any aesthetic surprise in Minimal art, only a phenomenal one of the same order as in Novelty art, which is a one-time surprise. Aesthetic surprise hangs on forever—it is still there in Raphael as it is in Pollock—and ideas alone cannot achieve it. Aesthetic surprise comes from inspiration and sensibility as well as from being abreast of the artistic times. Behind the expected, self-cancelling emblems of the furthest-out, almost every work of Minimal art I have seen reveals in experience a more or less conventional sensibility. The artistic substance and reality, as distinct from the program, turns out to be in good safe taste. I find myself back in the realm of Good Design, where Pop, Op, Assemblage, and the rest of Novelty art live. By being employed as tokens, the “primary structures” are converted into mannerisms. The third dimension itself is converted into a mannerism. Nor have the most of the Minimalists escaped the familiar, reassuring context of the pictorial: wraiths of the picture rectangle and the Cubist grid haunt their works, asking to be filled out—and filled out they are, with light-and-dark drawing.

All of which might have puzzled me more had I not already had the experience of Rauschenberg’s blank canvases, and of Yves Klein’s all-blue ones; and had I not seen another notable token of far-outness, Reinhardt’s shadow monochrome, part like a veil to reveal a delicate and very timid sensibility.

* Darby Bannard, writing in *Artforum* December 1966, has already said it: “As with Pop and Op, the ‘meaning’ of a Minimal work exists outside of the work itself. It is a part of the nature of these works to act as *triggers* for thought and emotion pre-existing in the viewer. . . . It may be fair to say that these styles have been nourished by the ubiquitous question: ‘but what does it mean?’”

(Reinhardt has a genuine if small gift for color, but none at all for design or placing. I can see why he let Newman, Rothko, and Still influence him towards close and dark values, but he lost more than he gained by the desperate extreme to which he went, changing from a nice into a trite artist.) I had also learned that works whose ingredients were notionally “tough” could be very soft as wholes; and vice versa. I remember hearing Abstract Expressionist painters ten years ago talking about how you had to make it ugly, and deliberately dirtying their color, only to render what they did still more stereotyped. The best of Monet’s lily-pad paintings—or the best of Louis’ and Olitski’s paintings—are not made any the less challenging and arduous, on the other hand, by their nominally sweet color. Equations like these cannot be thought out in advance, they can only be felt and discovered.

In any case, the far-out as end in itself was already caught sight of, in the area of sculpture, by Anthony Caro in England back in 1960. But it came to him as a matter of experience and inspiration, not of ratiocination, and he converted it immediately from an end into a means—a means of pursuing a vision that required sculpture to be more integrally abstract than it had ever been before.

Clement Greenberg, excerpt from “Recentness of Sculpture,” [orig. 1967], in *The Collected Essays and Criticism* (Chicago: Chicago University Press, 1993).

Clement Greenberg *Neuerdings die Skulptur*

Auszug

Minimalistische Arbeiten können als Kunst gelesen werden, wie fast alles heutzutage – sogar ein Tisch, eine Tür oder ein leeres Blatt Papier. (Daß fast jedes nicht-figürliche Objekt der Beschaffenheit von Architektur oder eines architektonischen Elements nahekommen kann, tut dagegen nichts zur Sache, ebensowenig wie die Tatsache, daß manche Werke der Minimal Art in der Position eines Basreliefs an der Wand befestigt sind. Ähnlichkeit der Beschaffenheit oder der Position ist nicht erforderlich, damit ein scheinbar beliebiges Objekt als Kunst erfahren werden kann). Trotzdem scheint es, daß zur Zeit keine Art von Kunst vorstellbar oder denkbar ist, die dem Zustand der Nicht-Kunst nur noch näher käme.

Und genau das ist das Problem. Die Minimal Art ist zu sehr etwas Ausgedachtes und zu wenig etwas anderes. Ihre Idee bleibt eine Idee, etwas Abgeleitetes, nichts Gefühltes oder Entdecktes. Die geometrische und modulare Einfachheit können vielleicht das äußerste künstlerische Extrem ankündigen und bezeichnen, aber dadurch, dass sie als das verstanden werden, was sie bedeuten sollen, sind diese Signale in künstlerischer Hinsicht verraten.* Es gibt in der Minimal Art kaum eine ästhetische Überraschung, nur dieselbe phänomenale Überraschung wie bei jeder Neuigkeits-Kunst, eine nur einmalige Überraschung. Die ästhetische Überraschung bleibt für immer und ewig – sie ist in einem Raffael immer noch da, so wie sie in einem Pollock da ist –, und sie kann nicht durch bloße Gedankenarbeit erreicht werden. Die ästhetische Überraschung entsteht aus Inspiration und Sensibilität ebenso wie daraus, seiner Zeit künstlerisch voraus zu sein. Bei fast allen minimalistischen Werken, die ich gesehen habe, enthüllt sich in der Erfahrung hinter den erwartbaren, sich selbst auslöschenden Emblemen des Extremen eine mehr oder minder konventionelle Sensibilität. Die künstlerische Substanz und Realität, im Unterschied zum Programm, erweist sich als abgesicherter guter Geschmack. Ich finde mich auch wieder im Königreich des Guten Design, wo auch Pop, Op, Assemblage und der Rest der Neuigkeits-Kunst leben. Da sie nur rhetorisch verwendet werden, verwandeln sich die »Primärstrukturen« in Manierismen. Selbst die dritte Dimension wird hier zum Manierismus. Auch ist es nur den wenigsten Minimalisten gelungen, sich aus dem ver-

* Darby Bannard hat dies bereits (in einem Artikel in *Artforum*, Dezember 1996) gesagt: »Genauso wie bei Pop und Op existiert die ›Bedeutung‹ einer minimalistischen Arbeit außerhalb der Arbeit selbst. Es gehört zum Wesen dieser Arbeiten, daß sie Gedanken und Emotionen *auslösen*, die der Betrachter bereits vorher hatte. [...] Man könnte wohl sagen, daß diese Stile von der allgemeinen Frage genährt werden: ›Aber was soll es bedeuten?‹«

trauten, beruhigenden Kontext des Bildes zu lösen: Ihre Arbeiten werden heimgesucht von den Gespenstern des Bildrechtecks und des kubistischen Rasters, die ausgefüllt werden wollen- und ausgefüllt werden: durch die Hell-Dunkel-Zeichnung.

Das alles hätte mir ein weitaus größeres Rätsel sein können, hätte ich nicht bereits die Erfahrung von Rauschenbergs weißen Leinwänden gemacht und die von Yves Kleins blauen. Und hätte sich nicht vor meinen Augen ein anderes bemerkenswertes Exemplar des Extremen, Reinhardts schattenhaftes Monochrom, wie ein Schleier geöffnet, um eine empfindsame und sehr schüchterne Sensibilität zu enthüllen. (Reinhardt hat ein echtes, wenn auch kleines Talent für Farbe, aber überhaupt keins für Komposition und Bildaufbau. Ich kann verstehen, warum er sich von Newman, Rothko und Still in Richtung dichter und dunkler Helligkeitswerte beeinflussen ließ, aber indem er bis zu einem verzweifelten Extrem ging, verlor er mehr, als er gewann, und aus einem netten Künstler wurde dadurch ein banaler.) Ich mußte auch lernen, dass Arbeiten aus theoretisch »harten« Bestandteilen als ganze sehr weich sein konnten, und umgekehrt. Ich erinnere mich noch, wie die Abstrakten Expressionisten vor zehn Jahren darüber redeten, daß man es häßlich machen muß, und wie sie ihre Farben absichtlich verunreinigten, mit dem Ergebnis, daß das, was sie taten, nur noch stereotyper wurde. Auf der anderen Seite stellen Monets beste Seerosen-Bilder – oder die besten Bilder von Louis oder Olitski – trotz ihrer auf den ersten Blick zarten Farben keine geringere Anstrengung und Herausforderung dar. Gleichungen wie diese können nicht im Voraus ausgedacht werden, sie können nur gefühlt und entdeckt werden.

Wie dem auch sei, das Extrem als Selbstzweck war im Bereich der Skulptur schon 1960 gesichtet worden, in England, von Anthony Caro. Für ihn war es allerdings eine Sache der Erfahrung und der Inspiration, nicht des rationalen Kalküls, und er machte unverzüglich aus dem Zweck ein Mittel – ein Mittel, um einer Vision zu folgen, die von der Skulptur verlangte, noch vollständiger abstrakt zu sein als jemals zuvor.

Clement Greenberg, Auszug aus »Neuerdings die Skulptur«, in: Ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken 1939–1969*, Hamburg: Philo Fine Arts 2007.

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

N°093: Francesco Matarrese

***Greenberg and Tronti: Being Really Outside? /
Greenberg und Tronti. Wirklich außerhalb sein?***

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 / Korrektorat: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translation / Übersetzung: Mike Harakis

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; Francesco Matarrese; Mario Tronti

Mario Tronti, "Struggle against Labor!," excerpt trans. Mike Harakis from the

Italian original *Operai e capitale* (Turin: Giulio Einaudi, 1971 [orig. 1966]).

Mario Tronti, »Kampf gegen die Arbeit!«, Auszug aus ders., *Arbeiter und Kapital*,

übers. v. Karin Monte und Wolfgang Rieland, Frankfurt a. M.: Verlag Neue

Kritik 1974.

Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture," excerpt from *The Collected*

Essays and Criticism (Chicago: Chicago University Press, 1993).

Clement Greenberg, »Neuerdings die Skulptur«, Auszug aus ders., *Die Essenz*

der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken 1939–1969, hrsg. v. Karlheinz

Lüdeking, übers. v. Christoph Hollender, Hamburg: Philo Fine Arts 2007.

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; pp. / S. 31–34: © Mario Tronti

**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 978-3-7757-2942-0 (Print)

ISBN 978-3-7757-3122-5 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal
Cultural Foundation

Francesco
Matarrese
*Greenberg and
Tronti: Being
Really Outside? /
Greenberg und
Tronti. Wirklich
außerhalb sein?*