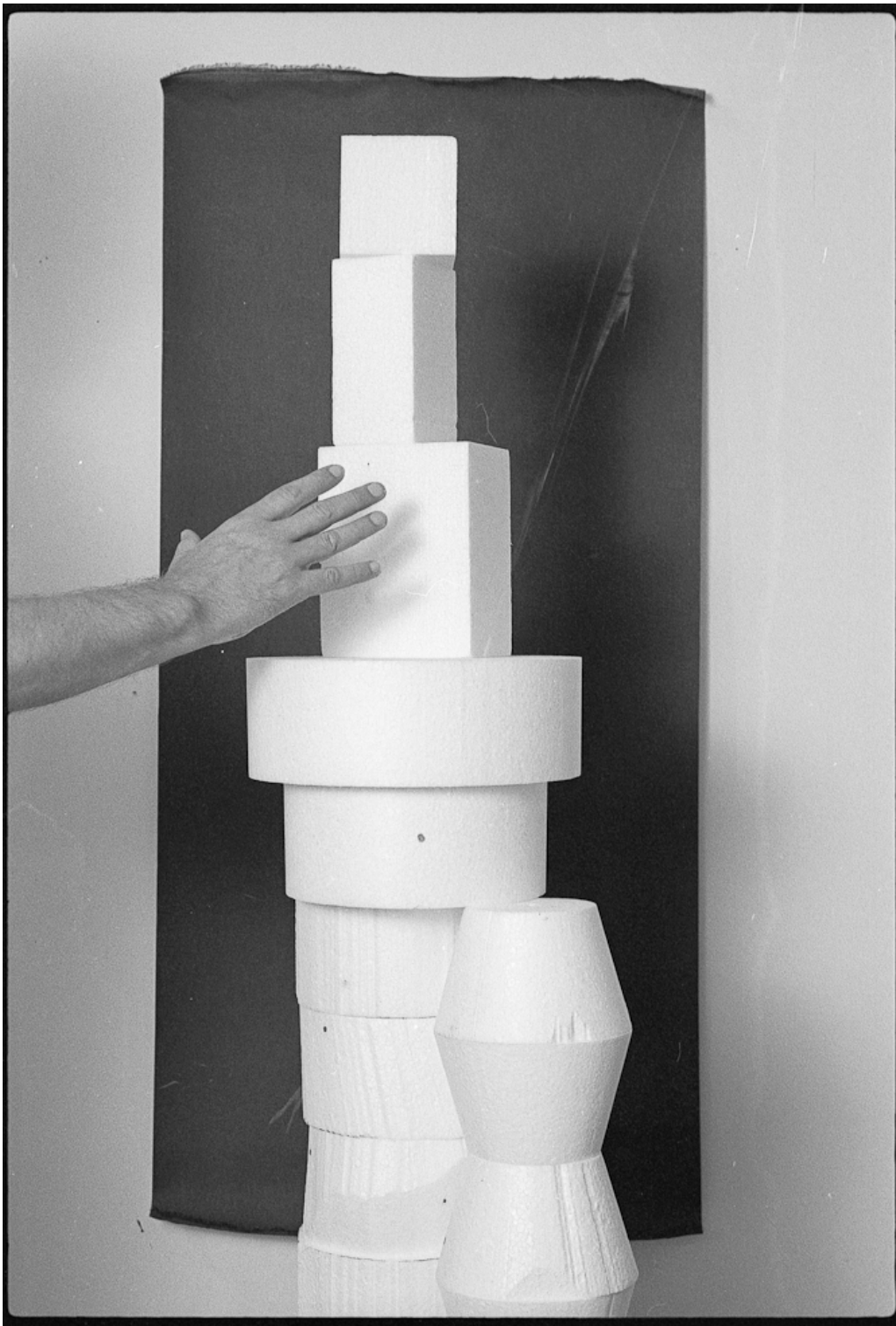


**Michael Schultze /
Michael Laurent**

Goldstandard





Goldstandard

Projektentwurf 2016

Charles Jencks beziffert das Ende der Moderne auf 1972: Ich schlage 1973 vor, dem Jahr der Aufkündigung des Goldstandards von Bretton Woods.

Bretton Woods ist eine kleine Stadt in New Hampshire, in der die Finanzminister der 44 Staaten der späteren Siegermächte vom 1. bis zum 22. Juli 1944 zur Konferenz von Bretton Woods zusammenkamen und beschlossen eine feste Konversion ihrer Währungen zum Dollar und den Goldpreis auf 35 US Dollar je Feinunze festzulegen.

Feste *Konversionen* sind auch, bis zum Aufkommen des Postkonzeptionalismus, das Modell einer künstlerischen Moderne, denn *es wird ja immer etwas getauscht*. Und das wollte die avantgardistische Moderne gerne zu einem harten Wechselkurs tun, um im Bild zu bleiben. Nun, 1973 brach der (Neo-)Liberalismus in diese geordnete Welt ein, recht zeitgleich mit dem Flüstern der *Differance* aus Frankreich.

Die im Bretton-Woods-System vorgesehene *Goldeinlösepflicht* wurde 1973 aufgegeben, die Währungen wurden frei handelbar, die Künstler fingen an öfter zu reisen. Der *infamous IWF* wurde ebenfalls 1944 in Bretton Woods gegründet.



*untitled structure for
a gold chain, 2014*

plaster, mirror, wood,
paint, golden chain
172 x 124 x 37 cm

Über das Datum der Geburt der Moderne lässt sich streiten, ihr Tod im symbolischen Tausch liegt klar in der Aufkündigung des Goldstandards.

Eine Arbeit von 2014 die in Paris entstand heißt: *untitled structure for a golden chain*. Ein Spiegel, ein Buch, eine Skulptur und eine goldene Kette. Konzipiert in einer Stadt die die Präservierung der Moderne zu ihrer höchsten Aufgabe erhoben hat.

Die daran anschliessende Arbeit: *Die Goldene Kette* wird den Versuch machen, George Bataille's Anti-Ökonomie mit der heutigen Welt zusammenzudenken.

Diese Arbeit soll den *Tod der Goldeinlösepflicht* umfassen. Dazu wird es eventuell notwendig sein das Mount Washington Hotel in Bretton Woods zu bereisen, das so unheimlich dem Hotel aus Stanley Kubricks *Shining* gleicht. Wahrscheinlich muss man dazu auch nach Athen reisen, um auf der *Agora* eine Arbeit mit goldenen Ketten zu realisieren.



*untitled structure for a
gold chain, 2014 (detail)*

plaster, mirror, wood,
paint, golden chain
172 x 124 x 37 cm



*The Mount Washington
Hotel*

*Bretton Woods, New
Hampshire*



*Plaster model of the Agora, Athens, as it might
have appeared in the 2nd century*

British Museum, London

& Weiteres

(Tagebuchzeichnungen die zum oben skizzierten in einer losen Beziehung stehen)

Aufschub

Die These von Boris Groys, wonach der sozialistische Realismus nichts anderes war als die Fortführung, besser: ein *zu Ende Denken* des avantgardistischen Aufbruchs der sowjetischen Avantgarden zu Beginn des 20ten Jahrhunderts, nämlich eine Überführung der Kunst in Leben (ein aufgeschobenes Leben allerdings), lässt sich schön mit einem Zitat Henri Lefebvre kurzschliessen: "Modernité, a neologism Baudelaire coined around the revolutions of 1848, was nothing other than „bourgeois society in distress“.

Diese „society in distress“ produzierte seitdem andauernd und fortwährend den Aufschub in Form einer modernistischen Avantgarde, die, sozusagen reaktiv, sämtliche Defizite aus der Produktionslogik des Kapitalismus - Entfremdung, Arbeitsteilung und die zunehmende Bürokratisierung und Reglementierung des Alltagslebens - in einem „utopischen“ Anderen, der Kunst, abbilden ließ. Dies generierte die vielfältigen Ausprägungen eines Modernismus, bei dem selbst seine reflexivsten und damit radikalsten Ausprägungen noch ebenfalls in einem *Aufschub* statt in eine wahre „Umwertung aller Werte“ münden.



central perspective, 2013

silver gelatine on baryta
paper, canvas, blackboard
paint, chalk

105 x 112 cm

Modernism, nothing more than „*society in distress*“? Recht unbarmherzig und ungeschminkt lässt sich mit dieser Analyse an der Moderne (der wir ja nun wie eine Antike gegenüberstehen sollen) beobachten wie Kunstproduktion auf ein noch zu erbringendes, auf ein kommandes, verweist. Das ewige Ungenügen an der Kunst, ihr Sehnen nach Wirksamkeit, nach Einfluss etc. hat hier ihren Ursprung. Die Mittel die in diesen hundertzwanzig Jahren (1848 – 1973) entwickelt wurden: Reduktion (auf das wesentlichste), (Selbst)-Reflektivität und zuletzt Dekonstruktion und Sinnzertrümmerung sprechen in Ihrer utopischen Sprache nurmehr von einer tiefen Melancholie der Uneingelöstheit - *Dancing on the Ruins of Modernism* heisst so viel wie ein langsames Verschlungen werden von der Depression.

Was tun wir nun mit dieser auf uns gekommenen Institution, der Avantgarde (so leicht löst sich keine erfolgreiche Institution auf, Selbstmorde, Todeserklärungen und offensichtliche Nutzlosigkeit helfen auch nicht).

Avantgarde

Die Moderne ist längstens schönes Dekor und schale Ideologie geworden, inklusive aller ihrer utopischen Reste, ihrer marxistischen Rhetorik und ihres Versuchs Kultur gleichermassen von ihrer Elite, der Avantgarde wie von der Seite der *Parias* zu denken. Pasolini, der grosse Modernist des italienischen Kinos und dabei doch der größte Kritiker des Modernisierungswillens, der Modernisierungssehnsucht der Nachkriegszeit, hat dass am besten gesehen. Und nun stehen wir dort in diesen Trümmern, Sehnsüchte gibt es noch genug, die nach Totalität wie die nach Patronage.

Ashers ashes (detail),
2013

silver gelatine on baryta
paper, dim variable



from the series:
central perspective, 2013

silver gelatine on baryta
paper

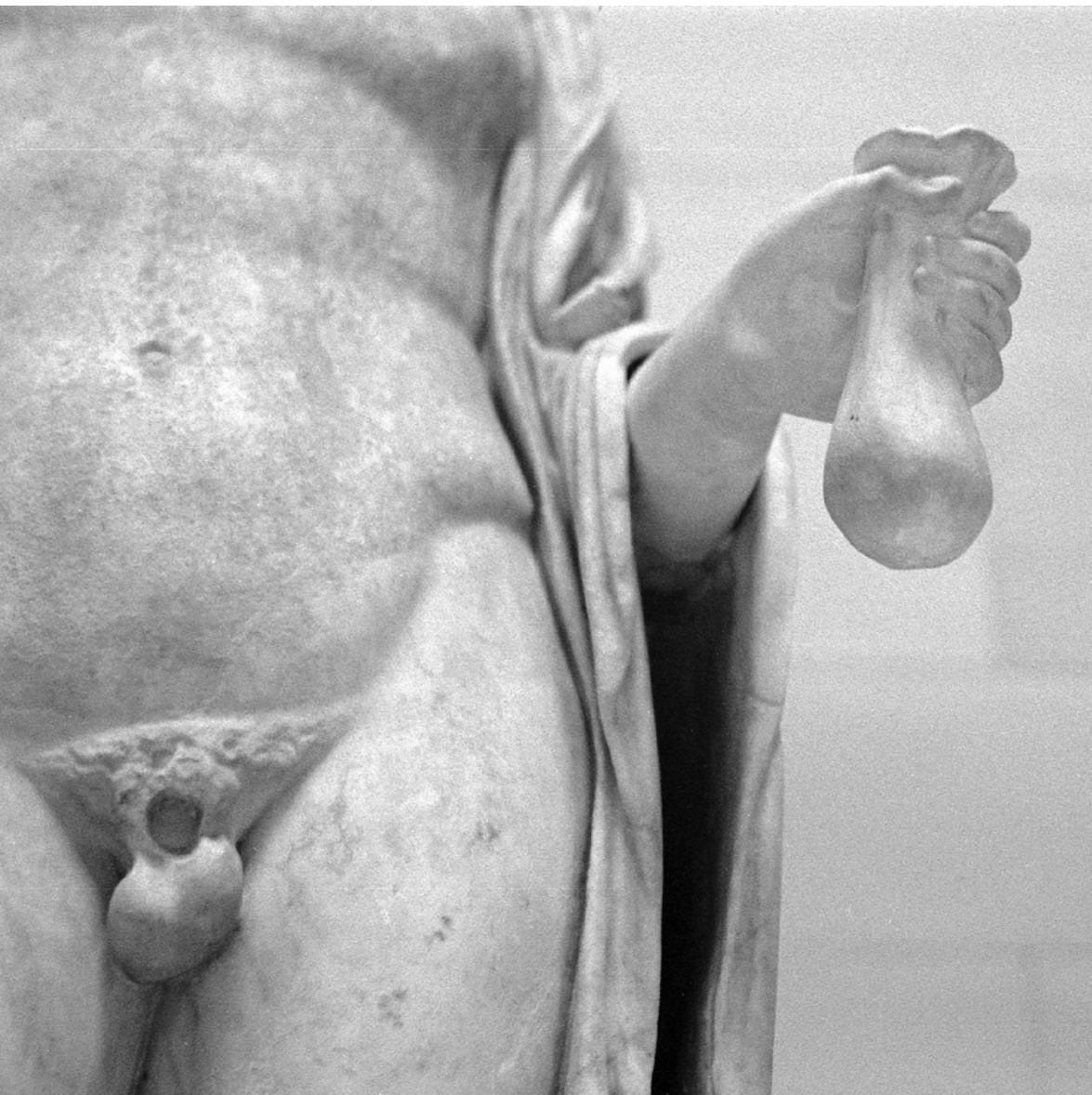
50 x 40 cm

Avantgardistische Bürokratie

Die Moderne war insofern natürlich ungeheuer erfolgreich in dem sie die *Bürokratie*, die Verwaltung als vermeintlich letztes nicht-ideologisches und wertfreies Instrumentarium des Problems der Kultur in Massengesellschaften an die Stelle des Souveräns setzte. Dieser Souverän lässt sein liebstes Kind - die Avantgarde als selbstermächtigte Elite die von Freiheit spricht, und sich doch nur auf ein teleologisches ganz-weit-entferntes bezieht - natürlich nicht sterben.

Hier taucht eine Erinnerung auf, an den Beginn unseres modernen Bewusstseins, an einen Philosophen der die Teilung als eine grundsätzliche Operation der Welt erkannte. Hegel mahnt die Ästhetik des Fragments als romantisch - christliches Paradigma an.

Die Repräsentation des Körpers in der christlich-romantischen Kunst teilt sich in eine darstellbare und eine nicht-darstellbare Seite: So kann der Körper zwar als realer, geschundener Leib Christi dargestellt werden, undarstellbar jedoch ist die Göttlichkeit dieses Leibs. Dies ist das zentrale Paradox das mit der Umgehung des Bilderverbots aufscheint. Die Maler und Künstler müssen sich dem Problem stellen nun zwei Körper darzustellen: den geistig-göttlichen und den weltlich-physischen. Unterschiedliche Verfahren werden hierfür entwickelt, oft nicht auf den ersten Blick sichtbar: Jedoch ist das Bewusstsein für diese immanente Teilung, die Sensibilität hierfür die Basis und das grundsätzliche Paradigma der christlich-westlichen Kunst.



Somit ist der *Reale Körper* immer schon ein Fragment, da die Ideale, die göttliche Seite niemals darstellbar ist. Dies bereitet den Boden für die Romantik des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, in dem die wirklich metaphysische, die wirklich neue Kunst, auf einer Huldigung des Fragments aufbaut. Diese Fetischisierung des Fragments speist sich in einen gewichtigen Strang der Moderne ein, zum grössten Teil unbewusst der christlich-romantischen Traditionslinie aus der sich die Ästhetik des Fragments speist.

Für Hegel beginnt die Moderne in der Renaissance. Dort beginnt sie sich zu formulieren als paradoxer *Gegensatz zur Antike**, in welcher der Körper sich in einer Repräsentation des Ideals formulierte und nicht gespalten und immer ganz war. Dort, in der (Winkelmanschen) Antike, wohnte die Göttlichkeit noch unteilbar im Körper und musste nicht in einen jenseitigen und ein diesseitigen Teil gespalten werden, wie das die christliche Repräsentation verlangte. Aus dieser Dichotomie können auch wir nicht heraus, so denkt jedes Werk sein geteilt sein mit, so denkt jedes Subjekt sein geteilt sein mit. Und so handelt die Ökonomie immer von der Teilung von Schuld und Wert, Kosten und Nutzen.

** Paradox, da die Wiederentdeckung der Antike sich niemals in einer Immanenz ereignen konnte, sondern nur unter Anwendung besagter Theorie der zwei Körper.*



untitled (greek trade column), 2011
wax and oil on canvas

60 x 50 cm



Installation view
Galerie Nicolas Silin, Paris

left:
Interpellation, 2013
inkjet on archival paper
112 x 78 cm

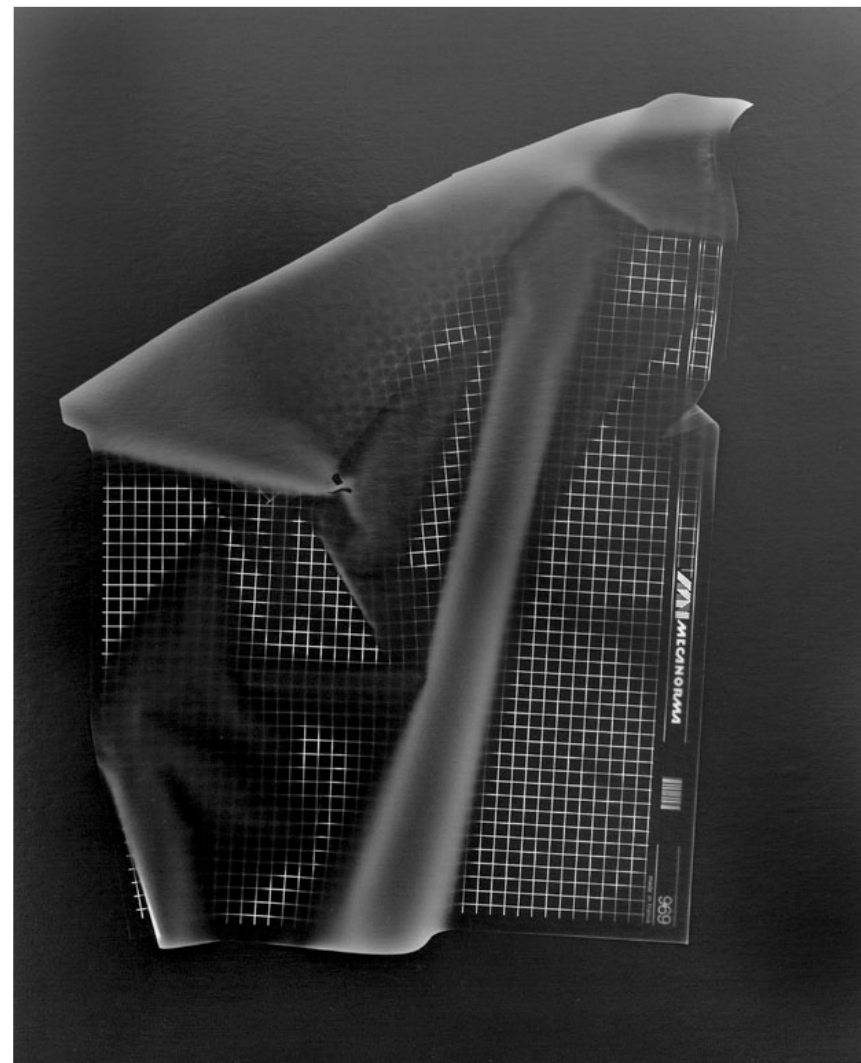
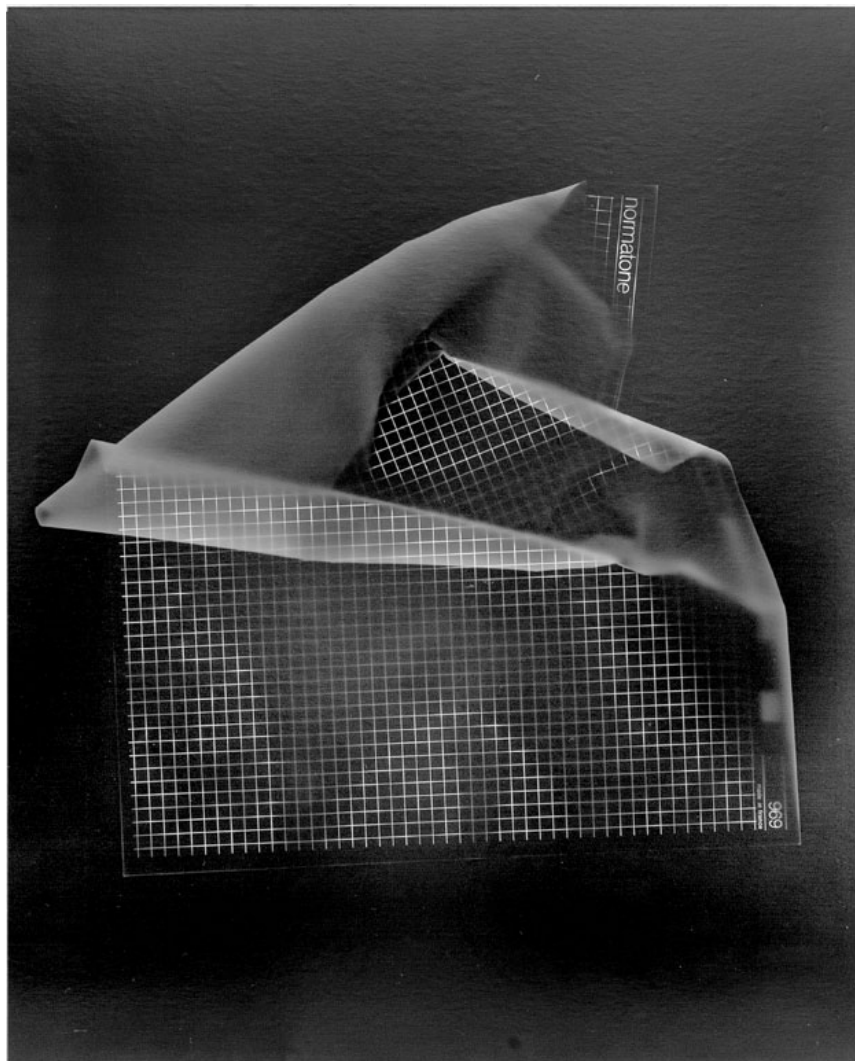
right:
Normatone (I & II), 2014
photogram, silver-gelatine on
baryta paper on aluminium,
each 50 x 40 cm

front:
*The true Story of Men and
Women*, 2005/ 2013
ceramic, Kippenbergers stool
280 x 30 x 30 cm



Interpellation, 2013

inkjet on archival paper
112 x 78 cm



Normaltone (I & II), 2014

photogram, silver-gelatine on
baryta paper on aluminium
each 50 x 40 cm



left:
Debut, 2013
oil on canvas
46 x 38 cm

right:
Staging stage fright, 2010
silver-gelatin on baryta paper
30 x 24 cm,
framed: 51 x 41 cm



Particularité (I & II), 2013

silver-gelatine on baryta paper
30 x 24 cm, framed: 55 x 39 cm

Interpellation, 2014

tea, canvas, silver-gelatine
on fibre paper, 145 x 95 cm



untitled, 2014

glazed clay, glas, wood
155 x 21 x 30 cm





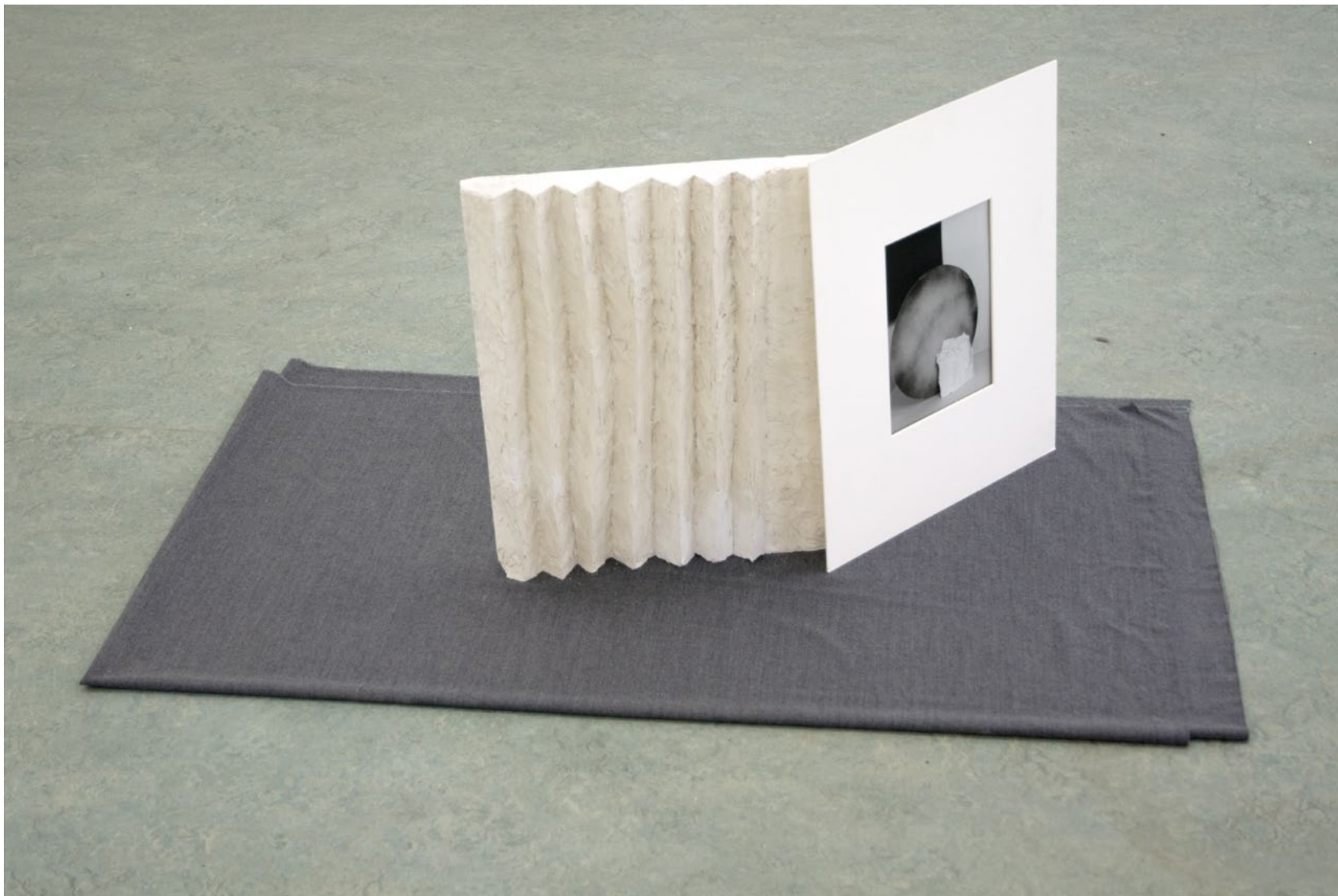
*not yet titled (a mathematical
game on indifference), 2014*

ink on japanese paper
120 x 80 cm



en face, 2014

plaster, easel, 200 x 30 x 60 cm



Installation view
The Author as Consumer

it depends on..., 2013
plaster, silvergelatine on
baryta paper, passepartout,
cloth, 52 x 60 x 123 cm



Installation view
The Author as Consumer

Ashers ashes, 2013
silvergelatine on baryta paper,
styrofoam, photocopied
interview



Installation view
The Author as Consumer
Spor Klüübü, Berlin, 2013

Installation view
The Author as Consumer
Spor Klüübü, Berlin, 2013





*All that which is solid melts
into the Air, 2013*

charkcoal on paper, glassless
frame, styrofoam (optional),
dim variable



Installation view
The Author as Consumer
Spor Klüübü, Berlin, 2013



Installation view
The Author as Consumer
Spor Klüübü, Berlin, 2013



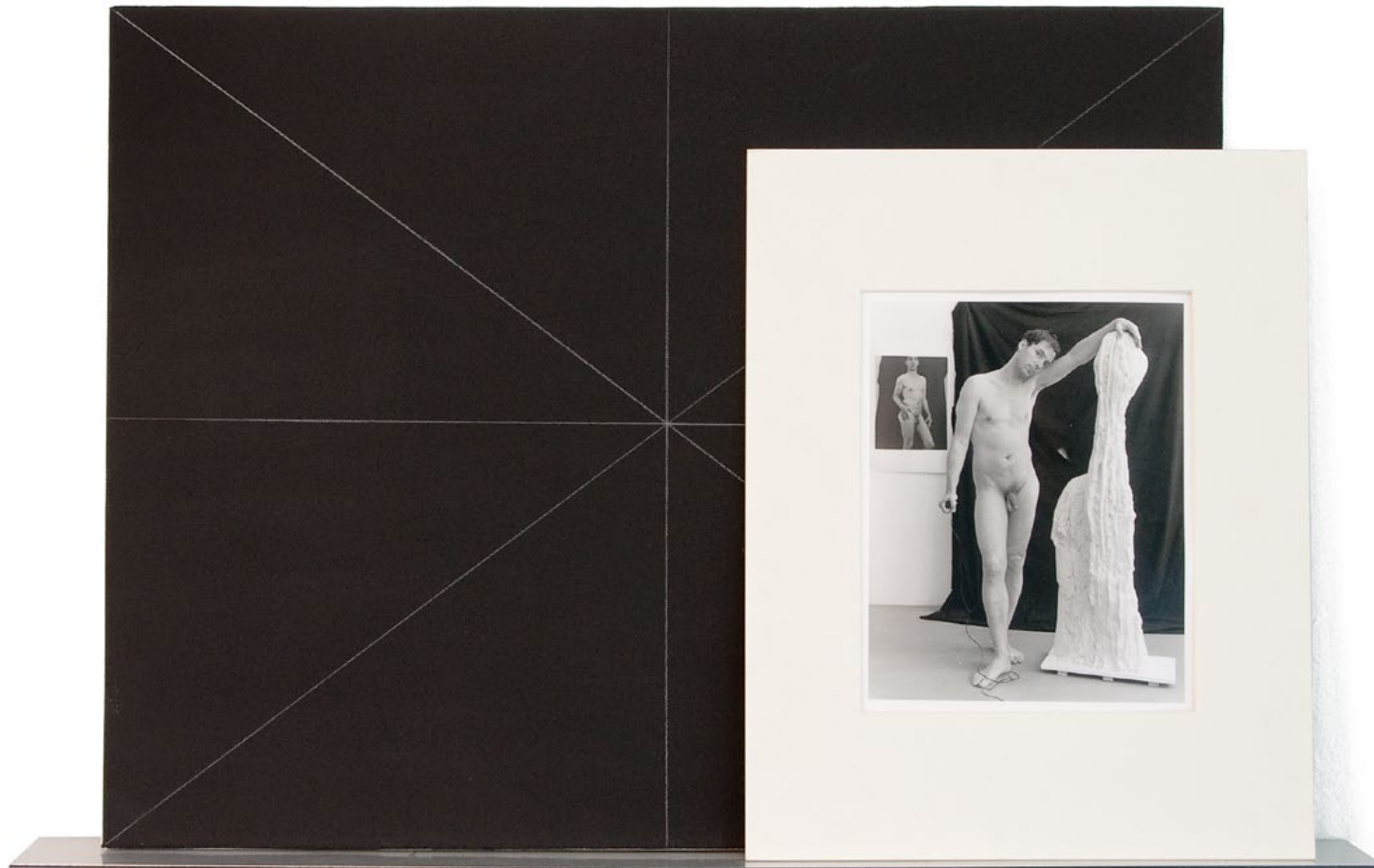
A piece for Bataille, 2013

glazed ceramic, plaster, shelf
37 x 55 x 10 cm

Display (III), 2013

c-print, 40 x 30 cm





*The Author as Consumer,
(a matter of perspective), 2012*

silver gelatine on baryta paper,
chalk and blackboard paint on
canvas, shelf
61 x 85 x 10 cm



*The Author as Consumer,
(the body matters) 2012*

silver gelatine on baryta
paper, acrylic and graphite
on MDF, spraypaint on
cardboard, shelf
61 x 64 x 10 cm



The Author as Consumer
installation view
„Der Strich“,
Pavillion der Volksbühne
Berlin 2012
(with banner by
Discoteca Flaming Star)



The Author as Consumer
(in the studio), 2011

inkjet print, 168 x 127 cm
installation view „Der Strich“,
Pavillon der Volksbühne
Berlin 2012



The Author as Consumer
(in the studio), 2011

inkjet print, 168 x 127 cm
installation view „Der Strich“,
Pavillion der Volksbühne
Berlin 2012

Installation view
The Nude sculpture case,
2012 ANA Kopenhagen

wood, plaster, book, silver
gelatine on baryta paper,
charcoal on paper
dim variabel



Installation view
The Nude sculpture case,
2012 ANA Kopenhagen

wood, plaster, book, silver
gelatine on baryta paper,
charcoal on paper
dim variabel





Analogy (for Genet) 2010

mateboard, silver gelatin print
on baryta paper, frame, gra-
phite on paper, 100 x 70 cm

Faun, 2010

silver gelatine on baryta
paper,
28 x 11 cm





Berührung, 2009

silver gelatine on baryta
paper,
23 x 17,5 cm