Franz West : Kollaboration und die Frage der Komplettheit = collaboration and the issue of completion

Autor(en): **Prinzhorn, Martin / Schelbert, Catherine / Britt, David**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 37: **Collaboration Charles Ray / Franz West**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681222

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

MARTIN PRINZHORN

Kollaboration und die Frage der Komplettheit

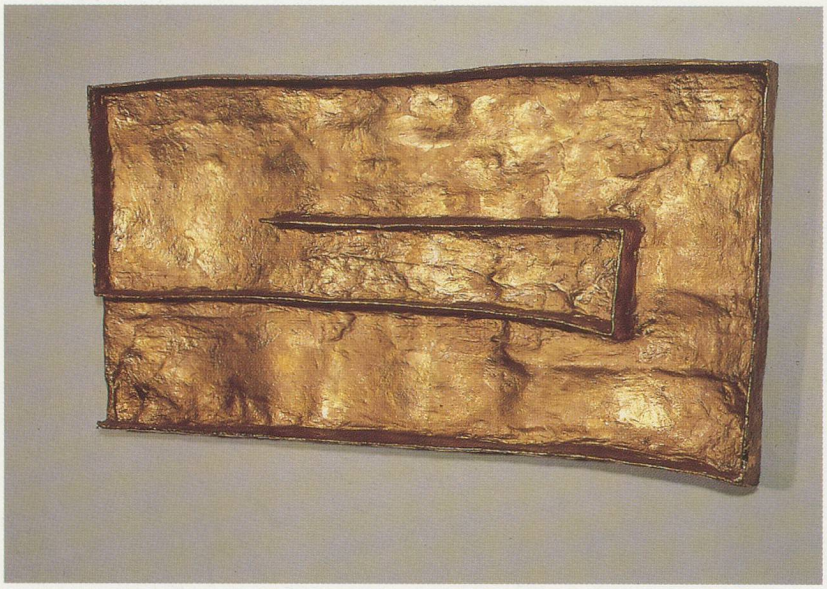
Eine Methode ist kein Instrument, das indifferent angewendet werden kann. Als beste Strategie gegen Indifferenz wird meistens Klarheit und Einfachheit der Methode gesehen. Dem scheint Franz West manchmal zu widersprechen: Auf eine Skulptur, die aus der Ferne betrachtet eine fast minimalistisch klare Ästhetik vermittelt, ist ein pastellfarbenes Pin-up-Girl geklebt, andere Skulpturen sind mit Stoffbezügen oder Bemalungen von Künstlerkollegen versehen, oder die Betrachter sind aufgefordert, sich in wieder andere Skulpturen einzupassen (*Passstücke*) bzw. sich daraufzusetzen. Öfters wird ein Text oder ein Gedicht eines Freundes zum Bestandteil erklärt oder auch ein Zitat aus Literatur, Philosophie oder Psychologie: Kollega. *«Und wenn ich einen Geist sehe, so sehe ich wirklich einen Geist» (E. Mach). Hier spickt der Kameradschaftsgeist das Sichtbare.* Die Anleitung ist zentraler Teil des Werks, sie führt aber nicht, wie man erwarten würde, zum «richtigen» und ungetrübten Genuss, sondern hat immer etwas Quälendes oder sogar Verunreinigendes an sich. Sie wird auch nicht mit erhobenem Zeigefinger gegeben, sondern meistens in Form einer höflichen Aufforderung (*Vergessen Sie bitte nicht, gelegentlich die Beine übereinanderzuschlagen*). Vor allem ist es aber keine Anleitung zu einem Konzept, die so auf einen politisch-sozialen Charakter von Kunst aufmerksam machen will, sondern auf den ersten Blick ein unnötiger Zusatz zu etwas, das man schon als komplett begreifen möchte. Es ist ja schon ein ästhetischer Eindruck vorhanden, von seiten des Künstlers ist ja schon ein Objekt geschaffen, das im Ausstellungsraum seinen Platz findet. Warum also mehr?

West definiert und bearbeitet so einen Widerspruch zwischen künstlerischem Schaffen (Praxis) und künstlerischer Idee (Programm): Wenn das Schaffen die Richtigkeit der Idee verifizieren muss, ist die Idee nur da, wenn sie realisiert ist. Dieser Teufelskreis wurde und wird in der Kunst mittels zweier Strategien gelöst. Entweder behält ihn der Künstler in seinem Kopf und verlässt sich auf seine genialen Züge in beinahe mystischer Weise, oder er tut von vornherein so, als ob er nur ein kleines (vielleicht initiales) Rädchen im Produktionsprozess sei, die Realisation aber nur von einer demokratischen Allgemeinheit durchgeführt werden könne. Die Kluft zwischen Künstler als Genie und Künstler als Figur in einem kollektiven Formationsprozess ist heute grösser als je zuvor. Bei West ist das Erkennen einer gewissen Unlösbarkeit dieser Problematik und die Reaktion darauf inhärenter Bestandteil seiner Kunst: Einfach den Ballast abzuwerfen und einen Neustart zu versuchen, hiesse, sehr bald wieder in diesem Teu-

MARTIN PRINZHORN ist Linguist an der Universität Wien. Veröffentlichungen u.a. *Reproducing Authenticity* (Tokio, 1990) und *The Fragmentation of the Symbol. On Stephen Prina* (Rotterdam, 1992).

felskreis zu landen. Die Vermeidung von Reminiszenzen und die Erkenntnis, dass es keine mögliche Wiederholung des Ereignisses gibt, heisst eben nicht, dass es keine Wiederholung der grundlegenden Problematik des Verhältnisses von Programm und Praxis gibt. Andererseits kann das Kunstwerk der Reminiszenz ohnehin nicht entkommen. Wie eine Wolke schwebt sie über ihm.

Freude: «Die freudsche Freude bloss verstanden als feminine Ableitung des Namens Freud. Beim Wasserabschlagen im Piräus wurde die lebensbejahende Deutung Freuds als goldener Mäander bewusst.»
Freude (German feminine noun for "joy"): "Freudian joy merely understood as a feminine derivation of the name Freud. Passing water in Piräus brought to light the affirmative interpretation of Freud as a golden meander."

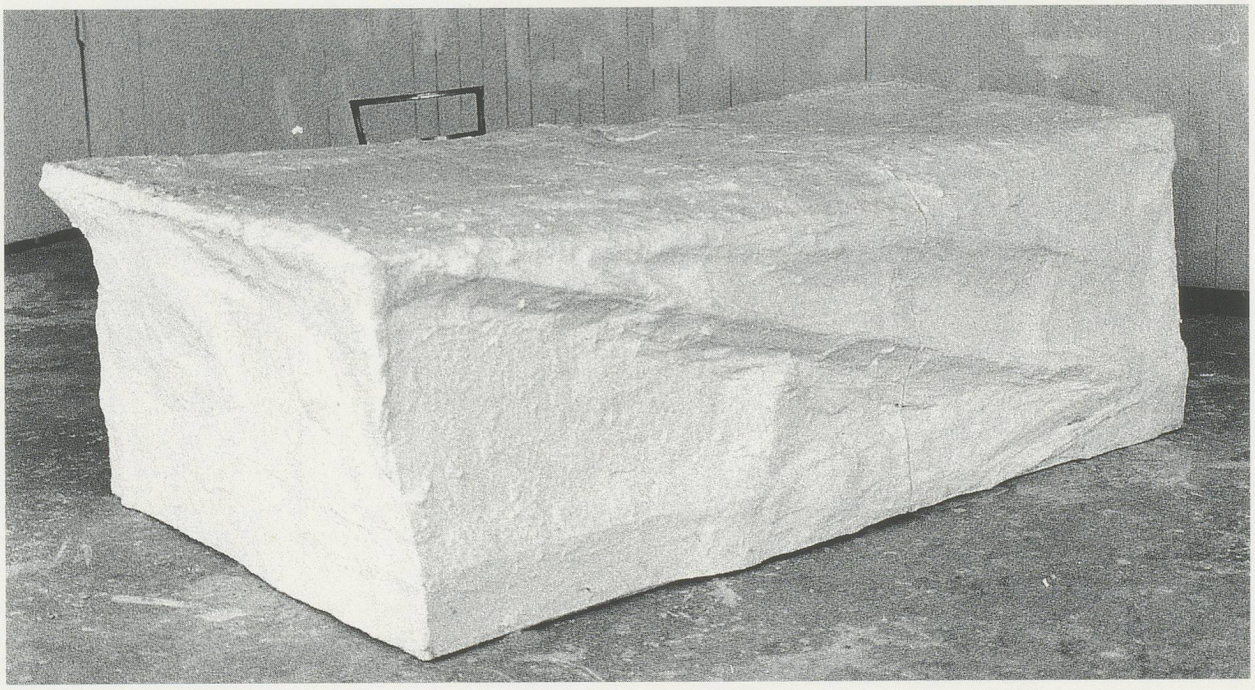


FRANZ WEST, FREUDE, 1985, Papiermaché, Metallfolie, 52 x 101 x 9 cm / JOY, 1985, papier-mâché, metal foil, 20½ x 39¾ x 3½".

Daher geht West einen anderen Weg, der weder einen reinigenden und konzentrierenden Zug hat, noch die Problematik einfach auf eine Öffentlichkeit überträgt, sondern wie eine Addition ist. Die Komplettheit der Skulptur wird geleugnet, indem eine Collage, die Arbeit eines anderen Künstlers, die Worte anderer oder ein «Benutzer» hinzugezogen werden. Das Insistieren auf das Auffüllen des Raumes, der vis-à-vis des «Schaffenden» liegt, ist die eigentliche Strategie der künstlerischen Praxis – die Wahrheit der Zurückweisung eines Teils der Arbeit. Die Anleitung ist in Wirklichkeit immer eine Aufgabenstellung, die in sich wiederum nicht eindeutig und geschlossen ist. Auch auf der Ebene des Wortes gibt es für West immer einen Raum, der von den anderen aufgefüllt werden muss. Es ist kein Zufall, dass seine Quellen so oft Wittgenstein und Lacan sind. Er verfolgt damit aber nicht den Weg einer mystifizierenden österreichischen Kunsttradition, da die Kunst niemals Illustration des Wortes und somit etwas Nachvollziehendes ist, sondern das Wort in seiner Unabgeschlossenheit Bestandteil der Kunst ist. *Freude. Die freudsche Freude bloss verstanden als feminine Ableitung des Namens Freud. Beim Wasserabschlagen in Piräus wurde die lebensbejahende Deutung Freuds als goldener Mäander bewusst* heisst eine goldene labyrinthische Skulptur. Das Subversive an dieser Praxis ist eine fast naive Nostalgie, die der Künstler als Falle damit aufstellt. Der Betrachter ist es aber, der sie realisieren muss. Vom Künstler wird eben nur ein Teil der Arbeit erledigt, wie in der Skulptur *Desiderat – Das Arschloch seines Titels, Preises etc.*

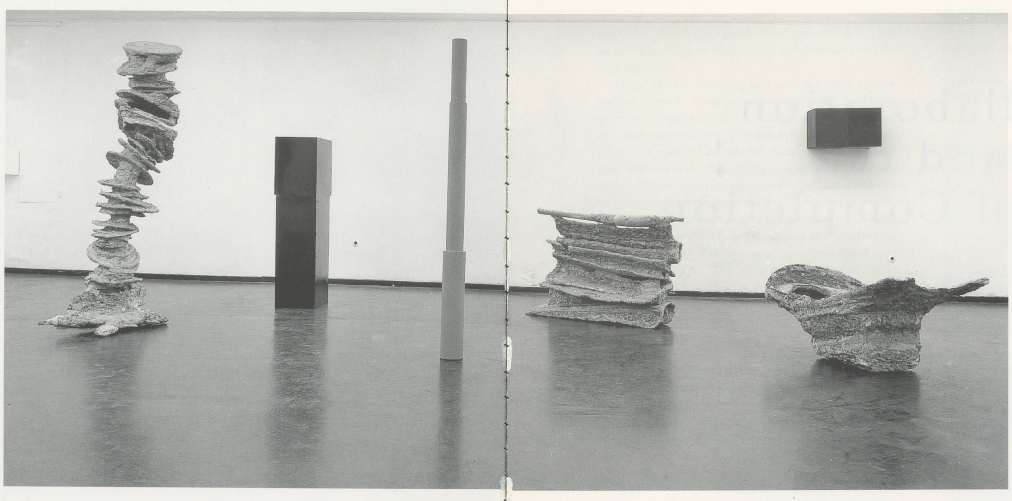
FRANZ WEST, EO IPSO, 1987, Eisen lackiert, zweiteilig, 188 x 546 x 115 cm und 83 x 57 x 52 cm / lacquered iron, two parts, 46½ x 215 x 45¼" and 32⅝ x 22½ x 20½". (PHOTO: WOLFGANG WOESSNER)

FRANZ WEST, TISCH / TABLE, 1989, mixed media, 81 x 109 x 140 cm / 82 x 43 x 55".



REDUNDANZ

Wenngleich es wahr ist, dass die Erkennbarkeit der Sprache und die Erkennbarkeit der Kunst korrespondieren, ist doch zu bemerken, dass diese Korrespondenz einen unerlaubten Schluss provoziert: Die Autonomie ästhetischer Formulierungen zerschellt nämlich gemeinhin an der Diskretion, mit der Identifikationen durch Bedeutungszuweisung geltend gemacht werden können.
Diese Sinnfalle ist Trug, und die Metapher nur ein Doppelgänger der Struktur. Pleonasmus. Kunstzeichen sprechen als Form.
Und: Die Distanz zwischen Zeichen und Form verharrt nicht in einem System der Repräsentation, hat keinen Rückruf in eine Sinngeschichte, vielmehr kehren sich deren Über- und Unterordnungen im Kunstwerk um, und seine Doppelbödigkeit ist die Struktur selber. Redundanz.
Wie aber etwa Pierce schon am Anfang unseres Jahrhunderts hinwies, sei auch Kunst nur im Zusammenhang der Struktur der menschlichen Sprache zu verstehen. Allerdings wurde das Wort Redundanz in erster Linie seiner onomatopoetischen Qualitäten wegen verwendet. Wie etwa ein Kleinkind vom mechanischen Räderwerk eines Automotors einen bleibenden Eindruck erhält, dessen Unverständlichkeit in ihm sich schliesslich in nicht enden wollendem Wissensdurst (wie vielen meiner Kindergartenkollegen) zur Karriere eines Automechanikers entwickelt, so ist dieser Plakattext zusammen mit dem Triptychon «Redundanz» ein Beispiel



für die Tangentialisierung sprachloser Formen der Empfindung und des Durstes nach Verstehen; womit sich dieses Manko am Weltverständnis aufschliesst.
Wenn der Nicht-Schreibende der Schreibende ist, dann wäre das zweite Wort das erste. Was aber, wenn der erste Schreibende plötzlich sein zweiter ist? Dann wäre das Plagiat sein eigenes Original. Der Blick auf den Ideenhorizont soll durch Sätze dieser Art nicht verstellt werden. Dem trotzen wir durch das Wechseln der Standorte. Standpunkte, ha! auf diesen Treppenwitz lassen wir uns gar nicht ein.
Korrektur: Durch Hinzufügung mehrerer Punkte zu einem entsteht noch lange kein Ort, wohl aber ein kosmisches Konstrukt. Dieser Zuschnitt trägt die Hoffnung von Übersicht und Reinlichkeit. Paart sie sich mit der Materialität, zerbricht die erwünschte Konvergenz. Der Lauf der Dinge scheint beobachtbar. Seine Beugung durch Muskeln ist unabwendbar. So gerüstet steigen wir abermals in den Ring zu einer neuen Runde.

FRANZ WEST, HEIMO ZOBERNIG, REDUNDANZ / REDUNDANCE, 1986.
(PHOTO: WOLFGANG WOESSNER)

REDUNDANCE

Admittedly, the recognition of language and the recognition of art correspond, but it follows that this correspondence provokes an inadmissible conclusion, because the autonomy of aesthetic formulations is generally shattered by the discretion with which identifications can be imposed through the assignment of meaning.
This semantic trap is a deception, and the metaphor, only a doppelgänger of structure. Pleonasm. Artistic signs speak as form.
And: The distance between sign and form is not confined to a system of representation, has no recourse to a semantic history; in fact, the hierarchy of super- and sub-orders is reversed in the work of art, and its ambiguity is the structure itself. Redundance.
But as Pierce already pointed out at the beginning of our century, art can only be understood in relation to the structure of human language. The word redundance was, of course, used primarily because of its onomatopoetic qualities. The workings of a car make an indelible impression upon a small child and their incomprehensibility generates an insatiable thirst for knowledge which leads (as among many of my kindergarten colleagues) to a career as a mechanic. Similarly, these words together with the triptych "Redundance" illustrate the tangentialization of nonverbal forms of sensation and the thirst for understanding; the result: a failing that tailgates the understanding of the world.
If the nonwriter were the writer, then the second word would be the first. But what happens when the first writer is suddenly his second one? Plagiarism would be its own original.
Gazing upon the panorama of ideas must not be distorted by sentences of this kind. We will frustrate this distortion by changing our location. Standpoints, ha! we'll have no truck with backyard witticisms.
Correction: Adding several points to one point certainly doesn't make a location, but it does make a cosmic construct. This template entails the hope of survey and purity. When hope marries materiality, the desired convergence breaks down. The course of things appears to be observable.
Checking it through muscular interference is inevitable. Thus armed, we climb back into the ring for the next round.

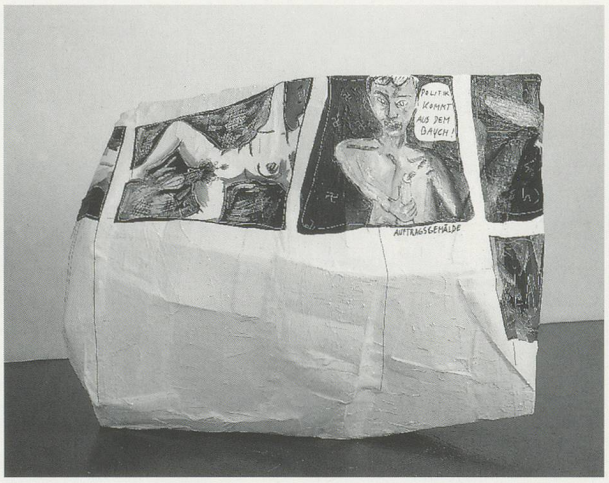
Franz West
und Georg Schöllhammer
(Translation: Catherine Schelbert)

MARTIN PRINZHORN

Collaboration and the Issue of Completion

A method is not an instrument that can be indifferently employed. Clarity and simplicity are normally seen to be the best strategies against indifference. Franz West sometimes seems to contradict this: he takes a sculpture that conveys a clear-cut, almost minimalistic aesthetic when viewed from a distance, and affixes a pastel-hued pinup to it; other sculptures are cloth-covered or painted on by fellow artists, or else viewers are instructed to fit themselves into sculptures (fit-pieces or *Pass*-Stücke) or to sit on them. Often, a poem or other text by a friend—or a quotation from some literary, philosophical, or psychological text—is declared to be a component of the work: *Colleague; "And if I See a Ghost, I Really See a Ghost." (E. Mach); Here the Visible Is Larded with the Spirit of Comradeship.* The instruction issued by the artist to the viewer is a central part of the work; and yet it does not, as one might expect, lead directly to the "appropriate" and undisturbed enjoyment thereof, but always has something unsettling or contaminating about it. It is not a finger-wagging injunction but, mostly, a polite request (*Please Do Not Forget to Cross Your Legs Occasionally*). Above all, it does not lead on to a concept; it is not intended to make us aware of some politico-social dimension of art. At first sight, in fact, it is a superfluous addition to something that one would rather regard as complete

FRANZ WEST, JACK BAUER, OHNE TITEL / UNTITLED, 1991, 163 x 80 x 200 cm / 64 x 31½ x 78¾".
(PHOTO: WALTER KRANL)



MARTIN PRINZHORN is a professor of linguistics at the university of Vienna. He is the author of *Reproducing Authenticity* (Tokyo, 1990) and *The Fragmentation of the Symbol. On Stephen Prina* (Rotterdam, 1992).

in itself. After all, an aesthetic impression already exists; an object has already been created by the artist and has taken its place in the exhibition venue. So why add to it?

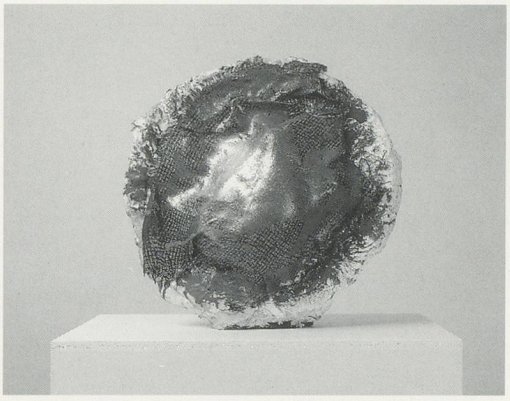
Here, West is defining and working on a contradiction between artistic creation (practice) and artistic idea (program). The creation is there to prove the correctness of the idea; but the idea is there only when it is realized. In art, this vicious circle has been and still is resolved through one of two strategies. Either the artist—with an almost mythic reliance on individual genius—keeps the vicious circle inside her/his head, or else s/he consistently assumes the role of a tiny (perhaps initiating) cog in a production process that only a democratic consensus could ever bring to fruition. The gulf between the artist as genius and the artist as a figure within a collective process is wider today than it has ever been. West's recognition of this intractable problem, and his own reaction to it, are inherent in his art. To drop all the ballast overboard and attempt a new start would mean landing back in the same old vicious circle. The avoidance of reminiscences, and the awareness that no event can ever recur, does not mean that there can be no recurrence of the basic problem of the relationship between program and practice. In any case, the work of art can never be free of reminiscences; they hang over it like a cloud.

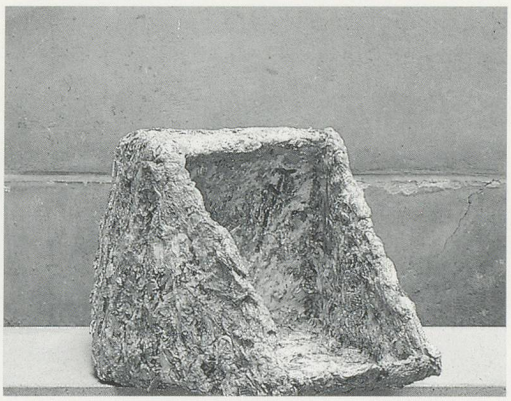
And so West adopts a different course, neither tending to purify and concentrate, nor simply transferring the problem into the public domain, but operating additively. He negates the completion of the sculpture by incorporating in it a collage, or the work of another artist, or the words of others, or the "user." The insistence on filling the space that confronts the "creator" is the strategy of West's artistic practice—the truth of the rejection of a part of the work. His instructions to the viewer always set a task that is neither self-contained nor readily comprehensible. On the verbal plane, too, West always leaves a space for others to fill. It is no accident that his sources are often Lacan and Wittgenstein. But he is not pursuing any Austrian tradition of artistic mystification: His art is never an illustration of the words, and the words in their incompleteness are part of the art. *Joy:*[1] *Freudian Joy Simply Understood as a Feminine Derivative of the Name Freud. On Draining Off Water in Piraeus, the Life-Enhancing Interpretation of Freud as a Golden Meander Rose to Consciousness* is the title of a golden, labyrinthine sculpture. The subversive thing about West's artistic practice is the almost naive nostalgia that he sets as a trap. It is for the viewer to make the practice into a reality; the artist himself does only part of the work, as in the sculpture that he entitles *Desideratum—The Asshole of its Title, Price, etc.*

(Translation: David Britt)

FRANZ WEST, HERBERT BRANDL, OHNE TITEL / UNTITLED, 1991, 50 x 53 x 25 cm / 19⅝ x 21 x 10". (PHOTO: WALTER KRANL)

FRANZ WEST, OHNE TITEL / UNTITLED "ANALOGICUM", 1987.





1) In German, the feminine noun *Freude* means "joy."