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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 37: Collaboration Charles Ray / Franz West

Rubrik: Collaboration Franz West & Charles Ray

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

(Photo: Flavia Vogel)

PETER SCHJELDAHL

Ray's Tack

In April Charles Ray took me sailing.

I drove out from Los Angeles on the strength of an invitation extended when I met him last year at Documenta, site of his auto-orgiastic frieze OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY... Forty years old, he is an unassuming, eager, talkative Midwesterner, at times startlingly earnest. "I maintain a rich leisure life," he had told me gravely with regard to his nautical passion. I found him at the end of a dirt street called Sunnycrest Trail in the San Fernando Valley, where he was living in a virtual shack. To lock the flimsy front door when he went out, he screwed it shut from inside and exited by a window. But there is nothing shabby about the 36-foot craft he operates from the Channel Islands Harbor north of Los Angeles.

I was thrilled by our afternoon on the sun-dazzled brine. Ray seemed pleased with my demeanor. Most people he takes along get sick, he said. I had never sailed before and was excited when he offered me the wheel. We ran athwart a hard wind in heavy seas. "There's a groove you can get into," he advised. I felt it! The boat surged, as if on an underwater track. What with wind shifts and the odd huge wave, though, I had anxious moments of wobbling out of control. I decided that sailing is happy monotony stalked by fear. Its pleasure is proportionate to the rather large number of things that at any moment can go dangerously or just embarrassingly wrong. It is self-abandonment attended by complicated alertness. So is Ray's art.

Ray is from Chicago, where, when he was seven years old, his painter father gave him and his brother a small boat for sailing on Lake Michigan. He had a Catholic upbringing complemented by four years in an oppressive military high school. During the 1970s he was an eternal art student in Iowa, British Columbia, Kentucky, and New Jersey. His principal teacher at the University of Iowa was Roland Brenner, a former student of Anthony Caro, who instilled in him an unfashionable formalist bent that remains essential to his work. He strives for "equations," he says, between self-sufficient sculpture and the greatest possible comprehension of lived reality. Like other strongly original artists I know, he seems to have wasted nothing of an eccentric personal background and artistic training.

He reads philosophy of mind, favoring pragmatists like John R. Searle, and may generate for a distant interlocutor a torrent of faxes on the phenomenology and linguistic character of tables. ("A table is a verb, not a noun... A table is a state of action." He plans new works on the theme, he says, adding to the existing tables that, for instance, support still life objects that are turned with barely perceptible slowness by concealed motors.) He regards with bemused detachment, as in creating OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY..., his at times chaotic personal life. He says this sculpture grew from a thought, during a spell of

PETER SCHJELDAHL is a poet and art critic for the *Village Voice*.

disorderly amours, that "I might as well be fucking myself." His art displays extreme formal discipline and extreme conceptual wildness, beauty, and hostility. The extremes balance and infect each other, such that the beauty may register as a psychological state and the hostility as an elegant regulator of aesthetic distance. The work involves a viewer in ambivalent relationships as complicated as many in life, but considerably more succinct.

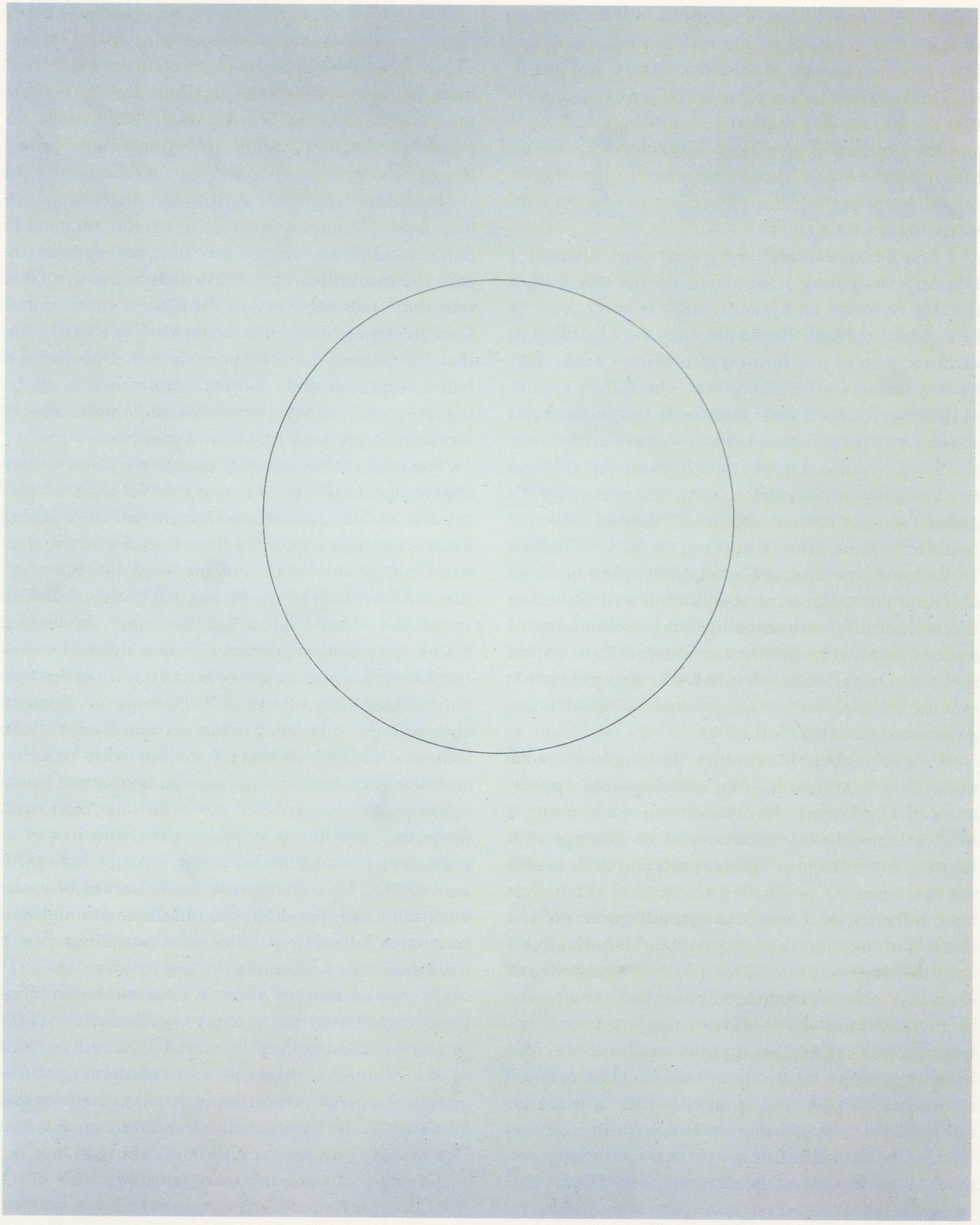
I first became aware of Ray years ago when in a Los Angeles gallery I happened on his INK BOX, a notably beautiful and hostile work: what appears to be a gleaming black Minimalist cube is a box filled to within a drop of overflowing with printer's ink, maybe the dirtiest stuff in the world. The gallery's white walls were streaked with distraught finger marks of viewers who had trespassed our culture's taboo on touching artworks. I might have become one of them but for being forewarned, so seductive is the object's glossy top. At the time, I passed INK BOX off as an impressive stunt. When I saw it again, in 1991 in New York, it was accompanied by a quietly stunning open aluminum box whose interior bottom was two inches below floor level—an anomaly that, when at length I figured it out, affected me like a feather-light slap in the face. I began to see that Ray's tactical rude awakenings, however various their means, bespeak a singular strategic revelation.

Ray's art is about plausibility. Nothing he makes is quite what it seems, but the seeming—the appearance, the automatic impression—of each piece is not weakened by our discovery of its falseness. We become aware that our minds in relation to the world are machines for processing semblance. Our minds keep working on INK BOX as a solid object and the aluminum box as a regular cube-shaped object despite our perhaps painfully acquired knowledge of what they are, humiliating the cortical center—the brain's executive suite—where conscious knowledge is presented. After being thus embarrassed, the brain-ego wants to shrug off the experience and return to normal. But gradually the "normal" is unmasked as a delusion. Humiliation becomes humility, which liberates the mental energy that was invested in the old, complacent attitude. The surplus energy is felt as pleasure.

The mind grants instantaneous privilege—a fast track—to semblances of human beings. The threshold of the privilege is very low, such that we can "see" faces in clouds and cracked walls. A veristic mannequin by, say, Duane Hanson swamps the mind in person-recognition signals: an effective but paltry diversion. Ray's mannequins are pitched short of verisimilitude, each at a particular, internally consistent level. He goes to great lengths, for instance, to devise wizardly patinas that are "fleshlike" without dissolving into illusions of actual flesh and to match them with the "clotheslikeness" of the figures' attire, if any. One quickly comprehends the figures' lifelessness, but their liveliness is not thereby destroyed. Disbelief and belief, skepticism and credulity, fact and fiction persist together, proceeding on parallel tracks which, never meeting, comprise the art's lyric tension.

The high-cliffed Channel Islands rise from the sea almost too magically, so dreamy they look dreamed-up. I ascended from below, where I had been taking a nap from my exertions at the wheel, and there they were, purple-shadowed and green in the blue day. Ray told me that James McNeill Whistler drew the site of the islands' dainty lighthouse for the United States government when, a young man, he was employed as a chartmaker. "They fired him because he put in too many seagulls." That sounds improbable enough to be certainly true. But I suspect the federal officials had other vexations with Whistler, and that gratuitous birdlife was the last straw. He was aesthetically overqualified for politically mandated purposes—like Ray, a fact spectacularly apparent at the recent Whitney Biennial. Ray's FAMILY ROMANCE and FIRETRUCK fulfilled that show's theme of social criticism while opposing its penchant for slipshod form and lockstep content with something like a combined call to order and song of freedom.

The social content of Ray's art seems a commonsense response to the present requirement that art be alert to its institutional context. Thus, out in front of the Whitney, a make-believe emergency vehicle arrived at a make-believe emergency. A scaled-up toy, FIRETRUCK also brought with it a shiver of dire fantasy: if that's how big the child's plaything is, how big is the child? Among the many meanings of FAMILY ROMANCE, meanwhile, its simple nakedness touched



ROTATING CIRCLE, 1988, 9" diameter, mixed media / ROTIERENDER KREIS, 1988, 22 cm Durchmesser, Mischtechnik.

A MOTORIZED DISC, SET FLUSH WITH THE WALL, SPINS SO FAST THAT IT APPEARS TO BE STATIONARY.

EINE IN DIE WAND EINGELASSENE, MOTOR-BETRIEBENE SCHEIBE DREHT SICH SO SCHNELL, DASS SIE STILLZUSTEHEN SCHEINT.

matter-of-factly on the current issue of artistic freedom, affirming that art now is (at least) this free. Major artists instinctively accept their age's demands, but only as an aspect of their main enterprise, which is to realize in the present the fullest degree of art's timeless potential.

Ray's works are like the lighthouse with seagulls, engineered signaling devices congenial to something untamed. The untamed thing may be a viewer's beating heart, as when I approach the big woman, FALL '91—an eight-foot-high, dressed-for-success Juno who extends one hand, palm downward, in an ambiguous gesture—with fluttery childish feelings of awe. Here is the parent I never had—thank goodness and alas. I find that her outstretched hand is at the exact height to rest on my shoulder if I make of my viewing an impromptu performance. Facing her, looking up, I am a child held down by a stony Mom. Turned around—looking out at the world with Her behind me, Her hand on my shoulder—I am a child protected by a heroic Mom who as much as says, "I'll handle this, son." She emasculates and comforts me. My consequent steady state of anxiety chimes for me with other conflicted steady states that I often experience, such as the discomfort of art in museums.

Art and Objecthood, the title of Michael Fried's classic defense of formalist transcendent "presentness" against Minimalist theatrical "presence," sums up a deep doubleness of Ray's art, with emphasis on the word "and." (Fried properly meant "or.") Minimalist objects, Fried wrote, can be "strongly disquieting" when come across "unexpectedly—as in slightly darkened rooms," and nothing by Ray does not possess this disconcerting quality. At the same time, each of Ray's works enacts the spectacle of absorption, the autonomous self-completeness, that is the formalist cynosure. The big woman, FALL '91 is the distilled secret of everything graciously paying us a visit. Note that Her gaze is unmeetable. She inhabits another dimension, a parallel universe: sculpture.

Ray's investment of hot psychological, social, mythic content in coolly lucid form has an ancient precedent, I realized at a recent show of Greek Classical sculpture at the Metropolitan Museum of Art. How could the Greeks so mesh idealism and realism? Theirs is a lost theorem. But Ray does something similar even when not presenting slightly abstracted realistic human bodies (in full color, as the Greek figures were before weather and time). Even his abstract and motorized works (such as the ROTATING CIRCLE, which looks like a penciled circle on the wall but is a segment of the wall spinning at fantastic speed) likewise conjoin sheer sensation and sheer idea. The trick for Ray, as for the Greeks, is in arriving by a process of elimination at a bedrock sense of the real—a sense with no smack of vulgar scientistic positivism, having room in it for the reality of speculation and dreams.

We rode a burst of breaking waves in surf-mist into the marina whose sudden calm had a dead smell, the gray water full of tired reflections. Steering again, I was terrified of collisions with a busy variety of other craft, but I tried not to show it. I was still having fun, though groggy from a surfeit of pleasure. I had begun to understand the gravity for Ray of his "leisure life," which provides him a target level of intensity for his work. The wonder is that amid all the melting loveliness he maintains an intellectual edge. He nudged his big boat back into its narrow slip. Solid ground underfoot felt strange and practical, like a delightful new invention.

FALL '91, 1991, mixed media, 96 x 26 x 36" / HERBST 91, 1991, Mischtechnik, 243,8 x 66 x 91,44 cm.

A FEMALE MANNEQUIN AND HER ATTIRE FROM THE FALL 1991 COLLECTIONS ARE ENLARGED BY 30%.
EINE WEIBLICHE SCHAUFENSTERPUPPE UND IHRE BEKLEIDUNG AUS DEN HERBST-KOLLEKTIONEN 1991 SIND UM 30 PROZENT VERGRÖSSERT.

PETER SCHJELDAHL

Unterwegs mit Ray

Im April nahm mich Charles Ray zum Segeln mit.

Ich machte mich von Los Angeles aus mit dem Wagen auf den Weg, um seiner Einladung vom letzten Jahr bei unserer Begegnung auf der Documenta nachzukommen, wo sein autoorgiastischer Fries OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY... zu sehen gewesen war. Er ist ein bescheidener, lebhafter, gesprächiger Vierzigjähriger aus dem Mittleren Westen, der mitunter überraschend ernsthaft sein kann. «Ich führe ein reiches Freizeitleben», hatte er mir mit Blick auf seine nautische Leidenschaft voller Ernst erzählt. Ich traf ihn am Ende eines *Sunnycrest Trail* genannten Feldweges im San Fernando Valley, wo ihm eine wahre Bruchbude als Wohnstatt diente. Um die klapprige Vordertür abzuschliessen, wenn er ausging, schraubte er sie von innen zu und verliess die Bude durch ein Fenster. Absolut nichts Armseliges jedoch hat das 11-Meter-Boot, mit dem er vom Channel Islands Harbor nördlich von Los Angeles aus seine Segeltörns unternimmt.

Ich war begeistert von unserem Nachmittag auf der sonnenüberfluteten See. Ray war offenbar davon angetan, wie ich mich hielt. Die meisten Leute, die er mitnimmt, werden seekrank, sagte er. Ich hatte noch nie zuvor gesegelt und war ziemlich aufgeregt, als er mir das Steuer überliess. Wir fuhren hart am Wind in schwerer See. «Es gibt eine Idealrinne, die man erwischen kann», empfahl er. Ich spürte es! Das Boot wurde wie auf einem Unterwassergleis gezogen. Änderungen der Windrichtung und vereinzelte Riesenwellen bescherten mir jedoch hin und wieder Momente voller Angst, in denen ich taumelnd die Kontrolle zu verlieren drohte. Segeln, so stellte ich fest, ist wohlige Monotonie, durchsetzt mit Angst. Der Genuss, den es bereitet, verhält sich proportional zu der Vielzahl von Dingen, die jederzeit in gefährlicher oder auch nur peinlicher Weise schiefgehen können. Es ist eine Art Selbstaufgabe, die mit komplexer Wachsamkeit einhergeht. Das gleiche trifft auf Rays Kunst zu.

Charles Ray stammt aus Chicago. Als Siebenjähriger bekam er zusammen mit seinem Bruder von seinem Vater ein kleines Boot zum Segeln auf dem Lake Michigan geschenkt. Er genoss eine katholische Erziehung, die durch vier Jahre in einer harten Militär-High-School vervollständigt wurde. In den 70er Jahren war er ein ewiger Kunststudent in Iowa, British Columbia, Kentucky und New Jersey. Sein wichtigster Lehrer an der University of Iowa war Roland Brenner, ein ehemaliger Schüler von Anthony Caro, der ihm einen etwas antiquierten formalistischen Impetus einimpfte, der für sein Schaffen bis heute wesentlich geblieben ist. Er bemüht sich um «Gleichungen», wie er es nennt, zwischen autonomer Skulptur und einer grösstmöglichen Einbeziehung gelebter Wirklichkeit. Wie andere in hohem Masse originelle Künstler, die ich kenne, scheint er von der Pfründe eines aus dem Rahmen

---

PETER SCHJELDAHL ist Dichter und schreibt als Kunstkritiker für die *Village Voice*.

fallenden persönlichen und künstlerischen Hintergrundes nichts zu vergeuden.

Er beschäftigt sich mit Erkenntnisphilosophie, wobei ihm Pragmatisten wie John R. Searle am nächsten stehen, und es kommt vor, dass er einen fernen «Gesprächspartner» mit einer Flut von gefaxten Aussagen zur Phänomenologie und zum linguistischen Charakter etwa von Tischen überhäuft. («Ein Tisch ist ein Tätigkeits-, kein Dingwort... Ein Tisch ist ein Tätigkeitszustand.» Er sagt, er plane neue Arbeiten zu dem Thema als Ergänzung zu vorhandenen Ray-Tischen, auf denen beispielsweise Stillebenobjekte liegen, die mit extrem langsamer, kaum wahrnehmbarer Geschwindigkeit von einem versteckten Antriebsmechanismus gedreht werden.) Er reflektiert mit gedankenverlorener Distanz, wie bei der Konzeption von OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY..., sein bisweilen chaotisches Privatleben. Diese Skulptur war nach seinen Worten einem bestimmten Gedanken entsprungen, der ihm in einer verworrenen Phase seines Liebeslebens durch den Kopf gegangen war, nämlich dass er «genausogut sich selbst ficken» könnte. Seine Kunst weist gleichzeitig extreme formale Disziplin und extreme konzeptuelle Zügellosigkeit, Schönheit und Aggressivität auf. Die Extreme wiegen sich gegenseitig auf und infizieren sich dergestalt, dass die Schönheit etwa als Geisteszustand erscheinen kann und die Aggressivität als ein eleganter Regulator ästhetischer Distanz. Das Werk verwickelt den Betrachter in ambivalente Beziehungen, die um nichts weniger kompliziert sind als viele im Leben, aber wesentlich prägnanter auf den Punkt gebracht.

Ich wurde erstmals auf Charles Ray aufmerksam, als ich vor Jahren in einer Galerie in Los Angeles zufällig auf seinen INK BOX (Tintenkasten) stiess, ein bemerkenswert schönes und bedrohliches Werk: Was wie ein glänzend schwarzer minimalistischer Kubus aussieht, ist ein Behältnis, das randvoll mit Druckerschwärze, dem wohl dreckigsten Zeug auf der Welt, gefüllt ist. Die weissen Wände der Galerie waren mit enervierten Fingerabdrücken von Besuchern verschmiert, die unser kulturelles Tabu der Berührung von Kunstwerken verletzt hatten. Wäre ich nicht vorgewarnt gewesen, hätte ich es ihnen zweifellos gleichgetan, so verlockend ist die schimmernde Oberseite des Objektes. Damals tat ich INK BOX als eindrucksvolles Kunststückchen ab. Als ich das Werk 1991 in New York wiedersah, war es begleitet von einem auf unauffällige Weise verblüffenden offenen Aluminiumkasten, dessen Innenboden sich 5 cm unterhalb des Fussbodens befand: eine Unregelmässigkeit, die, als ich schliesslich dahinterkam, mich wie ein federleichter Schlag ins Gesicht traf. Ich erkannte allmählich, dass Rays planvoll schroffe Aufrüttelungen bei aller Verschiedenheit der Mittel von einer einzigen singulären Offenbarungsstrategie zeugen.

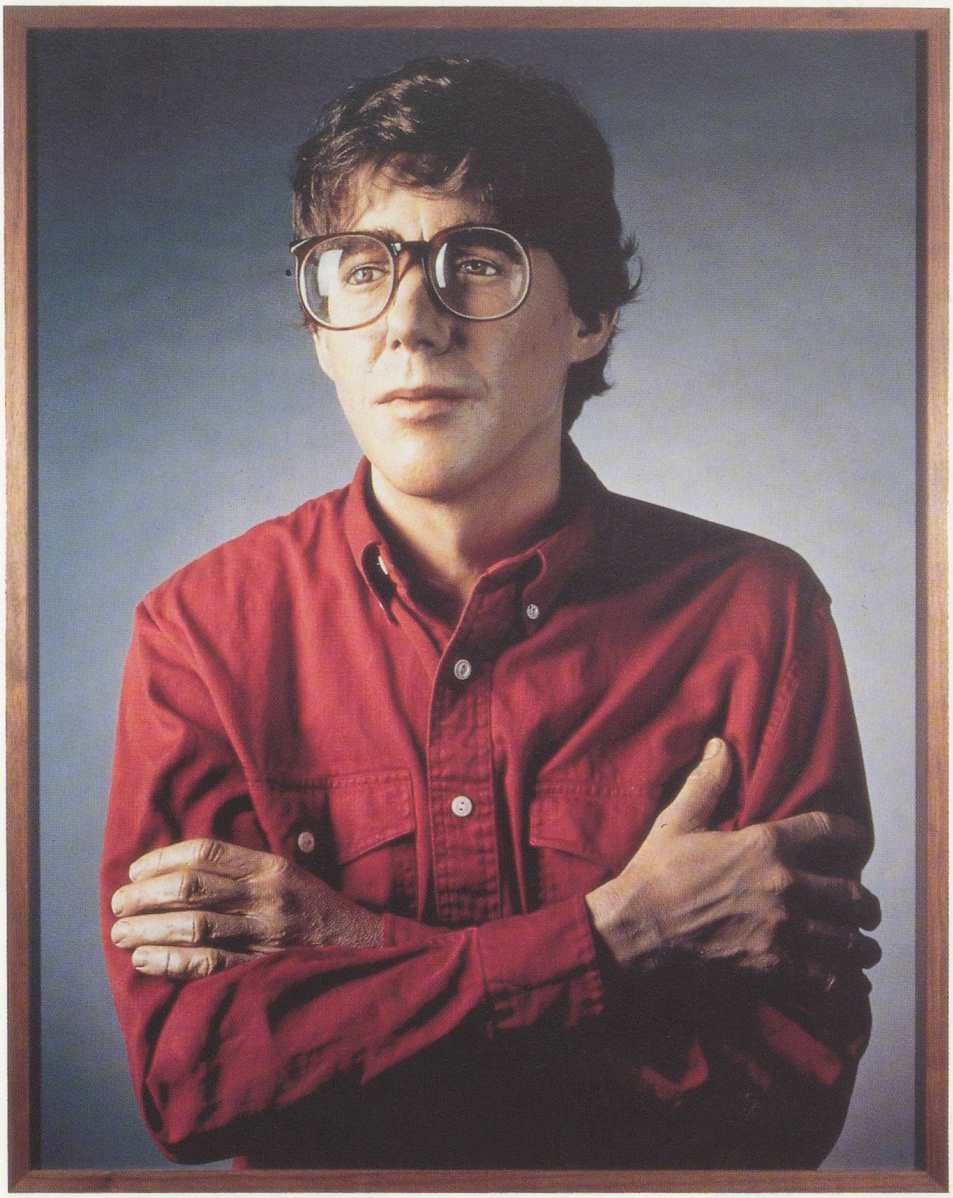
Rays Kunst dreht sich um Glaubwürdigkeit. Nichts, was er macht, ist genau das, was es zu sein vorgibt; gleichwohl wird der Anschein – die äussere Erscheinung, der spontane Eindruck – der jeweiligen Arbeit durch unsere Entdeckung seiner Unechtheit nicht untergraben. Wir werden uns bewusst, dass unser Geist im Verhältnis zur Welt wie ein Mechanismus zur Verarbeitung von äusseren Erscheinungsformen funktioniert. Unser Geist behandelt weiterhin die INK BOX als ein massives Objekt und den Aluminiumkasten als einen wie ein regelmässiger Kubus geformten Gegenstand – ungeachtet unseres möglicherweise schmerzlich erlangten Wissens um ihre wirkliche Beschaffenheit, eines Wissens, das das kortikale Zentrum, das Chefzimmer des Gehirns, wo bewusste Erkenntnis präsentiert wird, demütigt. Nachdem es in dieser Weise in Verlegenheit gebracht worden ist, möchte das Hirn-Ich das Erlebte mit einem Achselzucken abtun und wieder zum Normalzustand zurückkehren. Doch nach und nach wird das «Normale» als eine Täuschung entlarvt. Aus Demütigung wird Demut, welche die geistige Energie freisetzt, die in die alte, selbstgefällige Sichtweise investiert worden war. Die überschüssige Energie wird als Lust empfunden.

Der Geist räumt Abbildern menschlicher Wesen umgehendes Vorrecht, gleichsam eine Überholspur, ein. Die Schwelle des Vorrechts ist sehr niedrig, so dass wir etwa in Wolken und rissigen Mauern Gesichter «sehen» können. Eine veristische Puppe von, sagen wir, Duane Hanson überhäuft den Geist mit Wiedererkennungssignalen menschlicher Charakteristika: eine effektive, jedoch belanglose Zerstreuung. Charles Rays Puppen sind – auf einem jeweils

A REPRODUCTION OF A TOY FIRETRUCK IS SCALED UP TO LIFE-SIZE AS A PUBLIC SCULPTURE.

EIN SPIELZEUG-FEUERWEHRAUTO IST IN REALGRÖSSE ALS ÖFFENTLICHE SKULPTUR VERGRÖSSERT.

FIRETRUCK, 1993, steel, automobile paint, 10 x 50 x 8' / FEUERWEHRAUTO, 1993, Stahl, Autolack, 3 x 15 x 2,4 m.



No, 1992,
color photograph, 38 x 30" /
Farbphotographie,
96,5 x 76,2 cm.

A PROFESSIONAL COLOR PHOTOGRAPH OF A FIBERGLASS DUMMY OF THE ARTIST.

PROFESSIONELL AUFGENOMMENES FARBPHOTO EINES GLASFASERMODELLS DES KÜNSTLERS.

eigenen, in sich stimmigen Niveau – unmittelbar vor der Schwelle der Wirklichkeitstreue angesiedelt. So scheut er keine Mühe, in der Art eines Zauberers etwa eine bestimmte Patina zu entwickeln, die «fleischähnlich» ist, ohne in Illusionen wirklichen Fleisches überzugleiten, und diese an die «Kleiderähnlichkeit» des Kostüms der Figuren, sofern vorhanden, anzupassen. Man erfasst schnell die Leblosigkeit der Figuren, doch ihre Lebendigkeit wird dadurch nicht zerstört. Zweifel und Glaube, Skepsis und Leichtgläubigkeit, Realität und Fiktion halten sich hartnäckig nebeneinander, existieren auf parallelen Schienen weiter, die, sich niemals kreuzend, die lyrische Spannung dieser Kunst ausmachen.

Die Channel Islands mit ihren hohen Klippen erheben sich fast zu verzaubert aus dem Meer, so

unwirklich, dass sie wie erträumt wirken. Ich kam vom Unterdeck herauf, wo ich nach meinen Anstrengungen am Steuer ein Nickerchen gemacht hatte, und da waren sie, purpurschattig und grün im Blau des Tages. Ray erzählte mir, dass James Mc Neill Whistler in staatlichem Auftrag die Stätte des zierlichen Leuchtturms der Inseln gezeichnet hatte, als er in jungen Jahren als Kartograph angestellt gewesen war. «Sie entliessen ihn, weil er zu viele Seemöwen hineingezeichnet hatte.» Das klingt so unwahrscheinlich, dass man es für bare Münze nehmen muss. Aber ich vermute, dass die Bundesbeamten andere Schwierigkeiten mit Whistler hatten und dass die unerwünschten Vögel der letzte Tropfen waren, der das Fass zum Überlaufen brachte. Er war ästhetisch überqualifiziert für Aufgaben in politischem Auftrag – genauso wie Ray, eine Tatsache, die auf der jüngsten Whitney Biennial spektakulär zutage trat. Rays Arbeiten FAMILY ROMANCE (Familienroman) und FIRETRUCK (Feuerwehrwagen) entsprachen dem der Ausstellung gesetzten Thema der Gesellschaftskritik, während sie sich zugleich deren Hang zu salopper Form bei gleichzeitig akkuratem Inhalt mit einer Art Kombination aus Ordnungsruf und Freiheitsgesang widersetzten.

Der soziale Gehalt der Kunst Rays scheint eine nüchterne Antwort auf die heutige Forderung zu sein, wonach Kunst ihren institutionellen Kontext zu reflektieren habe. So traf draussen vor dem Whitney ein vorgegaukelter Notfallwagen zu einem vorgegaukelten Notfall ein. Zugleich verband sich mit FIRETRUCK, einem vergrösserten Spielzeugauto, der Schauder horrorhafter Phantasie: Wenn das Spielzeug des Kindes so gross ist, wie gross mag dann das Kind sein? Im Rahmen der ganzen Bedeutungsvielfalt von FAMILY ROMANCE wiederum nahm die simple Nacktheit ganz sachlich auf das aktuelle Problem der künstlerischen Freiheit Bezug und bekräftigte, dass Kunst heute (wenigstens) dieses Mass an Freiheit besitzt. Bedeutende Künstler nehmen instinktiv die Herausforderungen ihrer Zeit an, doch nur als einen Aspekt ihres zentralen Bestrebens, das darin besteht, in der Gegenwart das zeitlose Potential der Kunst möglichst umfassend umzusetzen.

Charles Rays Arbeiten sind wie der Leuchtturm mit Seemöwen: konstruierte Signalvorrichtungen, passend zu etwas Ungezähmten. Das Ungezähmte mag das pochende Herz eines Betrachters sein, etwa wenn ich mich mit kindlich flatternden Gefühlen der Ehrfurcht der grossen Frau FALL '91 nähere: eine knapp 2,5 m grosse, auf Erfolg getrimmte Walküre, die in einer zweideutigen Geste eine Hand mit nach unten gekehrter Fläche ausstreckt. Siehe da, die Mutter, die ich nie hatte, Gott sei Dank und zugleich wie schade. Ich stelle fest, dass sich ihre ausgestreckte Hand in genau der Höhe befindet, wo sie auf meiner Schulter ruhte, würde ich aus meinem Betrachten eine spontane Performance machen. Ihr gegenüberstehend und emporblickend, bin ich ein Kind, das von einer kaltherzigen Mutter unterdrückt wird. Drehe ich mich um – und blicke in die Welt hinaus, Sie hinter mir und Ihre Hand auf meiner Schulter –, bin ich ein Kind, das von einer heroischen Mutter beschützt wird, die in etwa sagt: «Ich kümmere mich schon darum, mein Sohn.» Sie entmannt und tröstet mich. In meinem daraus folgenden Angstzustand klingen für mich andere widersprüchliche Gefühlszustände an, die mich häufig überkommen, etwa das Unbehagen an Kunst in Museen.

Art and Objecthood (Kunst und Gegenständlichkeit), der Titel von Michael Frieds klassischer Apologie formalistischer transzendenter «Gegenwärtigkeit» gegenüber minimalistischer theatralischer «Gegenwart», bringt eine tiefgehende Dualität der Kunst Rays auf den Punkt, und zwar mit der Betonung auf dem Wörtchen «und» (Fried meinte strenggenommen «oder»). Minimalistische Objekte, so Fried, können «in hohem Masse beunruhigend» wirken, wenn man «unerwartet, etwa in leicht verdunkelten Räumen», auf sie stösst, und es gibt bei Ray nichts, was dieses verstörende Moment nicht an sich hätte. Zu gleicher Zeit inszeniert jede Arbeit Rays das Schauspiel der völligen Einbeziehung, des autonomen Insichgeschlossenseins, das das formalistische Leitprinzip ist. Die grosse Frau FALL '91 ist das destillierte Geheimnis all dessen, was uns gnädig heimsucht. Man beachte, dass keine Möglichkeit besteht, ihren Blick zu kreuzen. Sie ist in einer anderen Dimension zu Hause, in einem parallelen Kosmos, dem der Plastik.

Für die Art, wie Charles Ray «heisse» psychologische, gesellschaftliche, mythische Inhalte in kühl-kla-

re Formen packt, gibt es, wie mir kürzlich in einer Ausstellung antiker griechischer Plastik im Metropolitan Museum of Art bewusst wurde, ein altes Vorbild. Wie konnten die Griechen Idealismus und Realismus derart miteinander verflechten? Ihr Prinzip ist abhanden gekommen. Doch Ray tut etwas Ähnliches, auch wenn er nicht mit leicht abstrahierten realistischen menschlichen Körpern (in satten Farben wie die griechischen Figuren, bevor Wetter und Zeit ihnen zusetzten) aufwartet. Selbst seine abstrakten und motorgetriebenen Werke (wie der ROTATING CIRCLE [Rotierender Kreis], der wie ein mit Bleistift auf die Wand gezeichneter Kreis aussieht, tatsächlich aber ein sich mit irrsinniger Geschwindigkeit drehendes Wandsegment ist) verbindet auf ähnliche Weise reine Empfindung und reine Idee. Der Trick besteht für Ray – wie für die Griechen – darin, durch ein Verfahren der Eliminierung zu einem fundamentalen Wirklichkeitsempfinden zu gelangen, ein Empfinden ohne jeden Anflug von banalem wissenschaftlichem Positivismus, das der Realität von Mutmassung und Träumen Raum lässt.

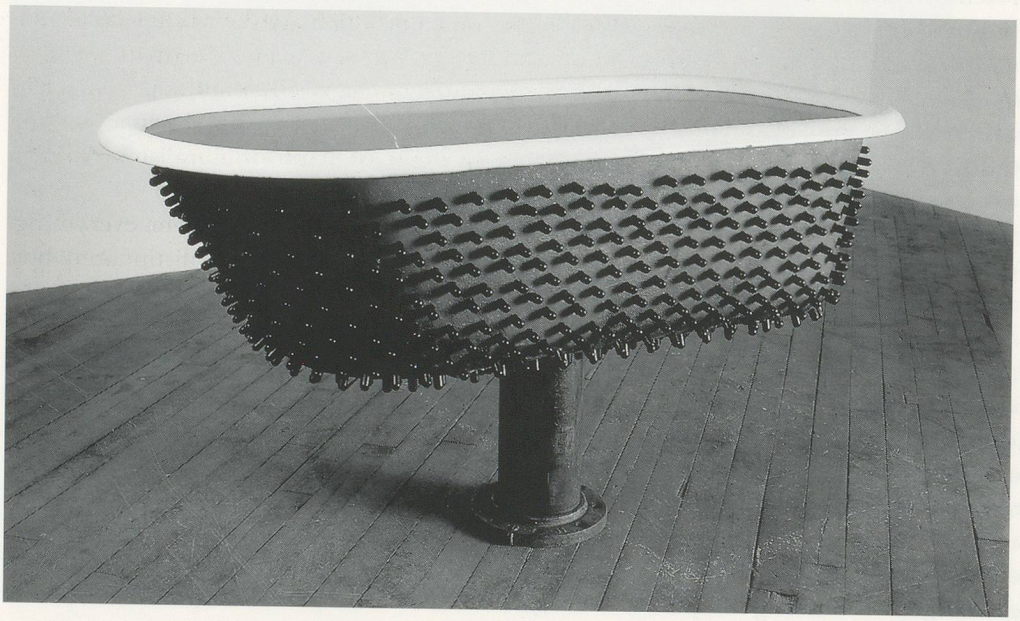
Nach einem wilden, gischtumsprühten Ritt über sich brechende Wellen liefen wir in den Yachthafen ein, dessen plötzlicher Stille der Geruch des Todes anhaftete, das graue Wasser voller müder Spiegelungen. Wieder am Steuer, hatte ich panische Angst vor Zusammenstössen mit einer betriebsamen Vielzahl anderer Boote, bemühte mich jedoch, es nicht zu zeigen. Ich hatte nach wie vor Spass, obgleich schon leicht benommen von einem Zuviel an Vergnügen. Ich begann zu verstehen, welche Bedeutung für Ray sein «Freizeitleben» hat, wie es ihm gleichsam ein Intensitätsniveau für seine Arbeit vorgibt. Das Erstaunliche ist, dass er inmitten all der rührend zarten Schönheit eine geistige Schärfe bewahrt. Er bugsierte sein grosses Boot in den engen Landeplatz. Der feste Boden unter den Füssen fühlte sich seltsam und praktisch an, wie eine wunderbare neue Erfindung.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

TUB WITH BLACK DYE, 1986,
tub, glass test tubes, pipe, dye, 33 1/2 x 59 x 30"/ BECKEN MIT SCHWARZER FARBE, 1986, Becken, Reagenzgläser, Rohr, Farbe, 85 x 149,8 x 76,2 cm.

800 GLASS TEST TUBES PROTRUDE THROUGH HOLES IN A CAST IRON BATHTUB FILLED WITH BLACK DYE.

800 REAGENZGLÄSER RAGEN AUS LÖCHERN IN EINER MIT SCHWARZER FARBE GEFÜLLTEN, GUSSEISERNEN BADEWANNE HERVOR.



ROBERT STORR

All For One and One For All

◆

Questions of group identity are everywhere in the air, and alienation, once the affair of existentialist loners, has become almost entirely the pre-occupation of prickly collectives. Inclusion and exclusion are thus feverishly affirmed or contested at the drop of a generalization. Who one is is a matter of who one isn't, what category one fits into is an issue of what category one does not. Long gone is Bob Dylan's generous last minute offer in *Talking World War Three Blues*—"You can be in my dream if I can be in yours." In our molten but unblended culture, everyone wants to be saved or go under in elective solidarity, yet no one is sure of the ultimate criterion of belonging.

We are a motley crowd anxiously on the lookout for our separate social nuclei. A microcosm of the crowd, the sculptural group is the traditional format for representing anything from a metonymic part of the whole to the indivisible whole itself. How logical it is in this unsettled situation that the past two years should have seen the creation of two of the most remarkable group sculptures in memory. There logic stops, however, since these are also two of the strangest ensembles ever conceived, and, despite the passions of the moment which are their intellectual and emotional setting, two of the most deadpan.

The works are by Charles Ray and, appropriately enough, they made their first appearance in two shows devoted to the principle of pluralism; that is to say, shows held together by the proposition that everything in them was different from everything else, not just by virtue of artistic distinction, but because of the inherent social, psychological, and cultural essences they embody. That context may have caused Ray some mild unease, insofar as his work has none of the political aura that surrounds so much of the art with which it kept unlikely company. His sculptures' conviction lies instead in their absolute, affectless self-sufficiency.

First came the piece Ray fabricated for Documenta IX. Under the global shadow of AIDS and within the long distance sights of the cultural vice-squads

ROBERT STORR is Curator of Painting and Sculpture at the Museum of Modern Art, New York.

patrolling the U.S., Ray presented the Kassel public with an orgy of one. Composed of eight self-portrait nudes in various states of arousal—cast from the artist's own body—Ray's clones paired off to assume the postures necessary for full service all-male carnality. Imbued with a sweatless boy-scout innocence, the piece is the most explicit, least titillating debauch imaginable; a dopplegang(er)-bang where no-body of all these same-bodies is having much fun, but nobody gets hurt either. Entitled OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY...—which teasingly conflates serial enumeration with rapturous endearment—the piece is not really homoerotic. Nor does it contribute to the new genre practiced by Matthew Barney and recently dubbed "faux-gay." Fusing Naumanesque routines with Cocteauesque theatrics, Barney's Camp exertions are almost the exact opposite of Ray's static tableau. Barney's work is unconsummated fore-play; Ray's piece is a circle-jerk of the mind, and a completely solipsistic response to the command, "know thyself."

The second Ray work in question was recently seen in the Whitney Biennial and was proof positive that in a show almost unanimously condemned by the mainstream American press as P.C.—following the new etiquette of bias by abbreviation—there were terrific works that expressed no desire whatsoever to improve the world. Having posited a safe, narcissistic Utopia at Documenta, at the Whitney Ray tossed procreation into the bargain with monstrous consequences. The latter work's obvious backdrop is the current American hysteria about "family values," yet as in the case of OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY..., which targets related taboos, this cool sculptural equation is not really topical and certainly not polemical. Rather than argue against the norm, Ray envisions an ideal abnormality.

At the Whitney, holding hands and staring blankly on their way to a brave new world were the mother, father, and two offspring of an ideal white-bread family. The piece is called FAMILY ROMANCE after Freud's name for the genealogical alternatives conjured up by those who, estranged from their parents, fantasize other possible origins. Ray is a bad boy but plainly no dunce. Like Mike Kelley, he is part of a skeptical but theory-savvy generation of California-based artists who have broken the old intellectual/anti-intellectual dichotomy that pitted conceptualist smarts against funk weirdness.

Although the foursome's full frontal nakedness caught some members of the public by surprise—I overheard a five-year-old girl gleefully shout "There's Daddy's penis!" but she was clearly more prepared than the news media which sheepishly photographed the piece from behind or from the torso up—what makes the figures truly disconcerting is their freakish uniformity of scale. Like stunted models from a high-school biology class, the mother, father, daughter, and son are all the same size, but no natural size at all. Anatomically correct in every other detail, they are too big to be children, too small to be adults: hairy Munchkin Mom and Dad, hairless mutant Junior and Sis. Where they came from and where they are growing it is impossible to say. Has fall-out finally hit the mid-American gene pool? Do parent-hosts shrink as their parasitic kids flourish? Did somebody pop peyote buttons? Is this a P.G. comedy or *Alice in Wonderland?*

Whatever it is he is doing, Ray isn't involved in the naturalist Americana of Duane Hanson and John de Andrea, nor is he toying with the sociology of taste like his contemporary Jeff Koons. Despite the mannequin self-portraits and Amazons in power-suits he has made over the past several years, the semiotics of style play a subordinate part in his work. Stereotypes are its basis, but their function is to provide a model for dissociative thinking and a template for deviance. Instead of deconstructing society, or reconstructing identity, Ray is deregulating the senses Rimbaud-style but without the sulphur and incense of nineteenth century decadence. And without the total loss of control that controlled substances offered his generation in the '60s. Through Ray's eyes the world is on acid and we are stone-cold sober. Thus his version of Rimbaud's declaration "I am another" placidly announces the generation of yet another and another and another, each a clean-cut alter-ego altering itself and hallucinating its kind until nothing can be taken for granted, least of all the reassuring hope that like will find comfort in like. So what's up? Is this a gag, a nightmare, or a trip? Go ask Charley, he's ten feet tall.

ROBERT STORR

Alle für einen und einer für alle

◆

Fragen der Gruppenzugehörigkeit liegen allenthalben in der Luft, und Entfremdung, einst eine Angelegenheit existentialistischer Einzelgänger, ist fast gänzlich zur Obsession unbequemer Kollektive geworden. So werden Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit bei jeder sich anbietenden Generalisierung fieberhaft bekräftigt oder angefochten. Wer man ist, ist ein Frage des Wer-man-nicht-ist, in welche Kategorie man passt, ist eine Frage der Kategorien, in die man nicht passt. Längst Vergangenheit ist Bob Dylans grosszügiges Torschlussangebot in *Talking World War Three Blues,* «You can be in my dream if I can be in yours» (Ich lass' dich in meinen Traum, wenn du mich in deinen lässt). In unserer zersetzten, jedoch nicht verschmolzenen Kultur möchte jeder in selbstgewählter Solidarität erlöst werden oder untergehen, doch keiner ist sich des letztlich entscheidenden Kriteriums der Zugehörigkeit sicher.

ROBERT STORR ist Konservator für Malerei und Plastik am Museum of Modern Art in New York.

Wir sind ein kunterbunter Haufen, deren Zugehörige nach jeweils eigenen abgeschotteten gesellschaftlichen Einheiten Ausschau halten. Als Mikrokosmos der Masse ist die plastische Figurengruppe die traditionelle Form, um die ganze Bandbreite, angefangen von einem metonymischen Teil des Ganzen bis hin zum unteilbaren Ganzen, an sich darzustellen. Mithin ist es nur logisch in dieser ungewissen Situation, dass in den letzten beiden Jahren zwei der bemerkenswertesten Gruppenskulpturen seit Gedenken entstanden sind. Damit ist die Logik allerdings schon wieder am Ende, denn es handelt sich bei ihnen zugleich um zwei der sonderbarsten Ensembles, die jemals konzipiert worden sind, und, trotz der Aufgeregtheiten des Augenblicks, die ihre intellektuelle und emotionale Folie bilden, auch um zwei der ausdrucksleersten.

Die beiden Werke stammen von Charles Ray und waren passenderweise erstmals in zwei Ausstellungen zu sehen, die dem Grundsatz des Pluralismus verpflichtet waren, das heisst: Ausstellungen, die durch

A SCULPTURE OF A SEX ORGY WITH EIGHT FIGURES ALL CAST FROM THE ARTIST'S BODY.
SKULPTUR EINER SEXORGIE MIT ACHT FIGUREN, DIE ALLE NACH DEM KÖRPER DES KÜNSTLERS GEGOSSEN SIND.

OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY..., 1992,
mixed media, 72 x 180 x 180"/ Mischtechnik, 183 x 457 x 457 cm.

das Postulat zusammengehalten wurden, alles in ihnen unterscheide sich von allem anderen nicht nur kraft künstlerischer Individualität, sondern auch aufgrund der ihnen inhärenten gesellschaftlichen, psychologischen und kulturellen Kondensate. Dieser Rahmen mag Ray insofern ein gewisses Unbehagen bereitet haben, als sein Werk völlig jener politischen Ausstrahlung entbehrt, welche weite Teile jener Kunst aufweisen, in deren unpassender Gesellschaft es sich befand. Die Überzeugungskraft seiner Plastiken liegt vielmehr in ihrer absoluten, unbewegten Selbstgenügsamkeit.

Die erste Arbeit war die, die Ray für die Documenta IX schuf. Unter der weltweiten Geissel von AIDS und innerhalb des erweiterten Blickfeldes der wiedererstarkten kulturellen Sittenwächter in den USA, präsentierte Ray dem Kasseler Publikum eine Ein-Mann-Orgie. Bestehend aus acht Aktfiguren – dem Körper des Künstlers nachgegossene Selbstporträts, in unterschiedlichen Erregungszuständen – taten sich Rays Klone paarweise zusammen, um die Stellungen einzunehmen, die für die ganze Palette rein männlicher Fleischeslust erforderlich sind. Die Arbeit stellt in ihrer schweissfreien pfadfinderhaften Unschuld die denkbar expliziteste und zugleich am wenigsten erregende Orgie dar: ein Doppelgänger-Fick, bei dem keines dieser vielen Duplikate besonderen Spass hat, aber auch keinem wehgetan wird. Die Arbeit mit dem Titel OH, CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY – der neckisch serielle Aufzählung mit verzückter Zärtlichkeit in einen Topf wirft – ist nicht homoerotisch im eigentlichen Sinn. Ebensowenig leistet sie einen Beitrag zu dem neuen Genre, in dem sich Matthew Barney übt und das jüngst mit dem Etikett *«faux-gay»* belegt worden ist. Barneys bemühte Camp-Versuche, die Naumannsche Routineübungen mit Cocteauscher Theatralik verbinden, sind Rays statischem Tableau fast diametral entgegengesetzt. Barneys Werk ist wie ein nicht vollzogenes Vorspiel; Rays Arbeit ist ein zyklischer Erguss des Geistes und eine vollkommen solipsistische Antwort auf das Gebot «erkenne dich selbst».

Die zweite hier zur Diskussion stehende Arbeit Rays war vor kurzem in der Whitney Biennial in New York zu sehen und bildete den unmissverständlichen Beweis dafür, dass es in der von der etablierten ame-

rikanischen Presse (gemäss der neuen Sitte der Vorverurteilung durch Abkürzungen) fast einstimmig als p. c. (politically correct) abqualifizierten Ausstellung grossartige Werke zu sehen gab, die nicht das geringste Bedürfnis an den Tag legten, die Welt zu verbessern. Nachdem er auf der Documenta eine ungefährliche, narzisstische Utopie entworfen hatte, brachte Ray im Whitney zusätzlich die Fortpflanzung ins Spiel, und zwar mit monströsen Folgen. Den Hintergrund für letztere Arbeit bildet die gegenwärtige hysterische Debatte in Amerika über family values (familienfreundliche Wertmassstäbe). Doch genauso wie bei OH, CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY, einer Arbeit, die ähnliche Tabus aufs Korn nimmt, ist auch diese nüchterne plastische Gleichung nicht im eigentlichen Sinn aktuell und ganz gewiss nicht polemisch. Ray argumentiert nicht so sehr gegen die Norm, sondern malt sich vielmehr eine ideale Abnormität aus.

Im Whitney sah man, händchenhaltend und mit leerem Blick in Richtung auf eine schöne neue Welt marschierend, Mutter, Vater und zwei Sprösslinge einer idealen Durchschnittsfamilie. Die Arbeit heisst FAMILY ROMANCE (Familienroman) nach Freuds Begriff für die Phantasien eines Kindes, das sich von den tatsächlichen Eltern entfremdet hat und sich in seiner Vorstellung eine alternative Herkunft ausmalt. Ray mag ein schlimmer Junge sein, aber er ist offensichtlich kein Dummkopf. Wie Mike Kelley gehört er einer skeptischen, gleichwohl aber theoriebewanderten Generation in Kalifornien beheimateter Künstler an, die die altüberlieferte Dichotomie intellektuell-antiintellektuell durchbrochen haben, im Zuge derer konzeptualistische Schlaumeier gegen ausgefallene Spinner ausgespielt wurden.

Auch wenn die krasse frontale Nacktheit der Vierergruppe einige Besucher überraschte – ich hörte, wie ein fünfjähriges Mädchen fröhlich rief, «Da ist Papis Penis!», doch sie war offenbar weit gefasster als die Medienvertreter, die die Arbeit ängstlich von hinten oder vom Torso an photographierten –, ist das wirklich Verstörende an den Figuren ihre gleiche Grösse. Wie entstellte Demonstrationspuppen aus dem Biologieunterricht sind Mutter, Vater, Tochter und Sohn alle gleich gross, wobei allerdings ihre Grösse alles andere als natürlich ist. In jedem anderen Detail anatomisch korrekt, sind sie für Kinder zu gross und für Erwachsene zu klein: haarige Hobbits Mutti und Vati und haarlose Mutanten Junior und Schwesterherz. Von woher sie kamen und was aus ihnen einmal werden wird, lässt sich unmöglich sagen. Hat am Ende nukleares *Fallout* den Genpool des provinziellen Amerika befallen? Sind die Körperfresser wieder da und sind das hier ihre anomalen Keimlinge? Schrumpfen elterliche Wirte, wenn ihre parasitären Kids gedeihen? Hat jemand Peyoteknospen geröstet? Ist das hier eine für Kinder nur mit Elternbegleitung zugängliche Komödie oder *Alice im Wunderland?*

Was immer er macht, Ray ist nicht mit der naturalistischen Amerika-Folklore eines Duane Hanson und John de Andrea befasst, noch kokettiert er mit der Soziologie des Geschmacks wie sein Zeitgenosse Jeff Koons. Trotz der Puppenselbstporträts und der Amazonen in Kampfkleidung, die er im Verlauf der vergangenen Jahre gemacht hat, spielt die Semiotik des Stils in seinem Schaffen eine untergeordnete Rolle. Stereotypen bilden dessen Ausgangspunkt, ihre Funktion aber besteht darin, ein Modell für dissoziatives Denken und eine Schablone zum Abweichen abzugeben. Statt die Gesellschaft zu dekonstruieren oder Identität zu rekonstruieren, dereguliert Ray die Sinne im Stil Rimbauds, jedoch ohne den Schwefel und das Räucherwerk der Dekadenz des 19. Jahrhunderts. Und ohne den totalen Kontrollverlust, den gesteuerte Substanzen seiner Generation in den 60er Jahren boten. Durch Rays Augen gesehen, ist die Welt auf einem Trip, und wir sind stocknüchtern. So kündigt seine Variante des Rimbaudschen Ausspruchs «Ich bin ein anderer» ganz gelassen die Schaffung noch eines anderen und noch eines und noch eines anderen an, jeder von ihnen ein wohlgeformtes Alter ego, das sich selbst wandelt und seine Art halluziniert, bis nichts mehr als selbstverständlich betrachtet werden kann, am allerwenigsten die beruhigende Hoffnung, dass Gleiches Trost bei Gleichem finden wird. Also, wie steht's? Ist das hier ein Scherz, ein Alptraum oder ein Trip? Geh' und frag' Charley, er ist drei Meter gross.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

A CONTINUOUSLY FREE-FLOWING LINE OF INK FALLS FROM A HOLE IN THE CEILING TO A HOLE IN THE FLOOR.
EINE STÄNDIG FLIESSENDE LINIE AUS TINTE FÄLLT DURCH EINE ÖFFNUNG IN DER DECKE IN EINE ÖFFNUNG AM BODEN.

INK LINE, 1987, ink, dimensions variable / TINTENLINIE, 1987, Tinte, verschiedene Masse.

KLAUS KERTESS

SOME BODIES

"Deadpan" is a peculiarly American and absurd addition to the English language; it defines a kind of cool, edgy intelligence camouflaged in a motley of humor and awkward self-effacement—disjunctive but too willfully banal to be surreal. Deadpan came into usage at the time of Buster Keaton, and it suits him well. Richard Artschwager is deadpan; Sigmar Polke and Jeff Koons are not (the former is too graceful for this word; the latter too flashy). Charles Ray is deadpan.

Of late, Ray is feeling a bit abused by the very success of his deadpan deceptions. He chafes at "being everyone's favorite nerd"[1] and feels somewhat dismayed that the unsettling, mute, and astute hilarity of his recent figurative sculpture is seldom fully credited for its visual acumen. When we recently spoke, he had just come from admiring the one-work exhibition of Tony Smith's WILLY (1962) at Paula Cooper Gallery—its monumental but human scale, its enigmatic organic geometry, and "three-legged" form that seems to slide around on the floor. With wry fervor, he also praised the economic beauty and kinesthetic clarities embodied in some of the figures in a recent exhibition of fifth century B.C. Greek sculpture at the Metropolitan Museum. As always when we speak, Anthony Caro is singled out for praise.

Anthony Caro? Tony Smith? Is Charles Ray a formalist wolf in politically correct sheep's clothing? Well, no; but he is a sculptor reliant on a visual code to materialize his intentions. As obvious as this may be (and it is), it is often overlooked in the currently content-driven zeal of the contemporary American art scene. Ray is indeed a post-Pop "consumer space" advocate, but the hallucinogenic double takes induced by his recent body doubles succeed because they are so meticulously visually cued and skewed. They are related to and as obsessively visual as Ray's earlier body of figurative work.

In the early seventies, Ray began to be less interested in a finished sculptural product than in the transient acts of his procedures. He eschewed the welding and bolting that were part of his formalist schooling and began to simply stack and lean planes of metal into configurations of precariousness, more haphazard than those by the older Richard Serra, who had influenced Ray. He did not so much reject the planar constructiveness of Caro as he made it more open to the temporal dynamics of making and viewing. What Ray particularly admired (and still admires) about Caro's sculptures of the sixties, with their horizontal rambling segments, is their color's ability to dematerialize (make "hallucinogenic") the steel and the resolution of the junctures of the disparate planes. These junctures hold together and make articulate the sculptural concept—they are nodes of mental activity. How the parts are visually and viscerally joined and held together is as critical to Ray's art as it is to Caro's.

The conflation of the making (the maker) and the made that was so central to the so-called Process art of the late sixties and seventies was made deliriously literal by Ray, in 1974, when he began to squeeze his own body between the rectangular

KLAUS KERTESS is a writer and critic who lives in New York.

planes. In a second series of performed sculptures (created mostly between 1981 and 1985), Ray partially entombed his and/or another's body in a variety of solid geometries (a wedge, a cube, a planar shelf, and so on). The geometries became exoskeletal protagonists in mutant Minimalist tableaux that were sadomasochisticomic. A hilariously still and unsettling dialogue was generated between the body as sculptural object and the sculptural object as body, between the self as sculpture and the sculpture as self.

The performance nature of these sculptures is related to the likes of Vito Acconci and Chris Burden; but, in their dynamic stasis and in their occasional use of color to disembody the face or a limb, they look back to Caro. The angle of an arm or a leg and just where it extends from a shelf or a cube became as consequential as the angle and length of extension of a section of steel girder in a Caro sculpture. Ray performed reconstructive and deconstructive surgery on formalism. Like Buster Keaton, the more serious he gets, the funnier he is.

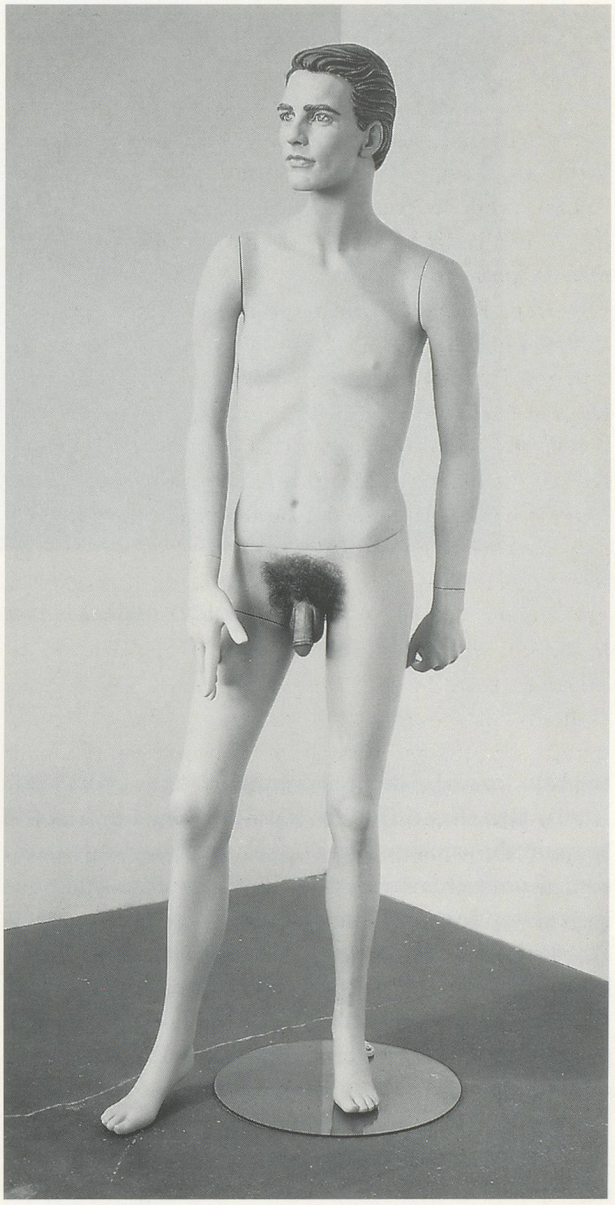
Physical exhaustion and the desire for more flexible options led Ray to withdraw his actual body from his work. From 1986 through 1990 he continued to undermine sculptural autonomy and continued to explore and menace the viewer's kinesthetic responses to the viewed, but now his oxymoronic geometries became more abstract. His cubic containers of hallucinatory space, material and/or mass and his mobile still life derangements expanded the vocabulary of his delirious literalness. Then, in 1990, Ray reintroduced the body to his sculpture; but, now, the body became an actual object.

No small part of Ray's inspirations comes from shopping trips he dreams up while negotiating southern California's labyrinth of freeways. He cruises shopping malls for ideas. And the ubiquitous mannequins, with their soporific, generic geniality—at once so soothing and so ominous—captured his spaced-out imagination. Their vapid, sanitized sleekness seemed the end of the line of the Greek ideal until Ray came along to become the Canova of consumerism, replacing carved marble with fiberglass fabrication. After arduous research, he cast a mannequin whose pared down robotic head was modeled on Ray's own, and who was dressed in Ray's cus-

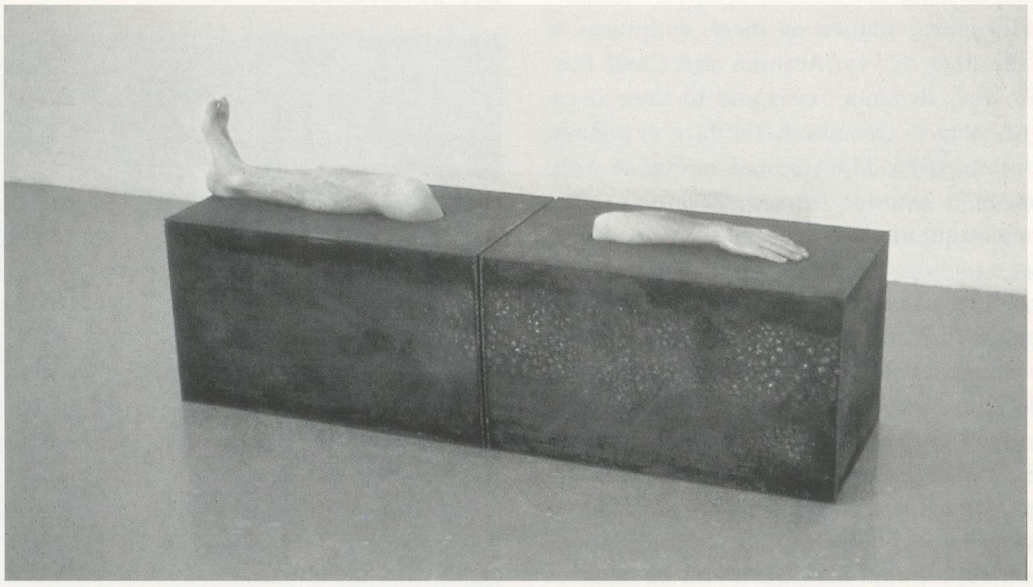
MALE MANNEQUIN, 1990,
mannequin, fiberglass, 73 1/2 x 15 x 14"/ MÄNNLICHE SCHAUFENSTERPUPPE, 1990, Puppe, Glasfaser, 186,6 x 38 x 35,5 cm.

A GENERIC MANNEQUIN FITTED WITH A CAST OF THE ARTIST'S GENITALS.

EINE GENERISCHE SCHAUFENSTERPUPPE, AUSGESTATTET MIT EINEM ABGUSS DER GENITALIEN DES KÜNSTLERS.



THE ARTIST'S BODY IS DIRECTLY INCORPORATED INTO A STEEL SCULPTURE.

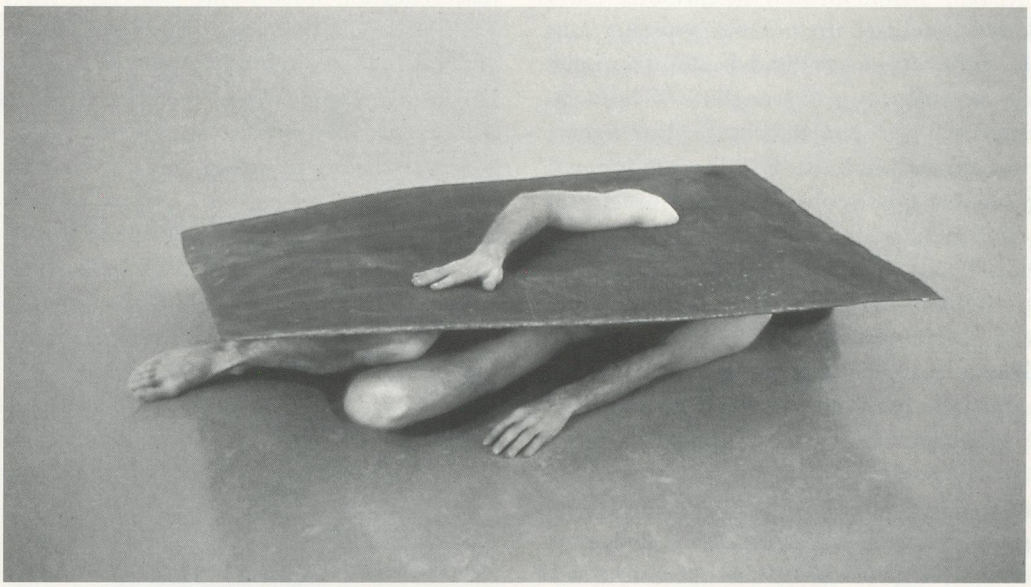


IN MEMORY OF SADAT/ ZUM GEDENKEN AN SADAT, 1981–85

tomary, casual unobtrusiveness (SELF PORTRAIT, 1990). Generic, infinitely reproducible, Ray himself became the consumerized ideal, an American standard, at once the victim and the victimizer of technological replication. The following sculpture (MALE MANNEQUIN, 1990) employed an anonymous head but had its unclothed body emblazoned with a cast of Ray's own genitalia and pubic hair—making the generic startlingly specific and vice versa. Given the absence of sex organs on most mannequins, and the history of the Catholic Church's simultaneous castration of male Classical statuary and unwritten taboo on representations of the adult Christ's genitals, this sculpture has a pointed resonance beyond its narcissistic punning on self-referentiality.

So banal in their artless aspect and material are these sculptures that their forms seem more appropriated than invented. They are, indeed, occupants of consumer space—quite the opposite of those bourgeoisie-baiting, erotic, exotica-encrusted mannequins concocted by another, earlier Ray and his cohorts for the 1938 International Exhibition of Surrealism in Paris. But, in fact, manipulation of pose, scale, proportion, and form are critical to the mesmerizing physical presence of this deadpan banality. If there was doubt about this formal inten-

DER KÖRPER DES KÜNSTLERS IST UNMITTELBAR IN EINE STAHLPLASTIK EINGEFÜGT.



UNTITLED/ OHNE TITEL, 1981–85

tionality, it must surely have withered under the gaze of one of the trio of she giants (each entitled FALL, 1991) so faultlessly dressed and attitudinized for success—just as carefully presented as Degas's sculpted dancer with her cloth tutu.

And what of the compositional tour de force seen in Ray's docu-drama of art's and the artist's auto-erotics (OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY..., 1992)? Clarity and accuracy are crucial to this self-orgy of eight casts of Ray's own body. He himself maintains it was the need for clarity of composition that ruled out any act of penetration. The composition of FAMILY ROMANCE is far simpler, but its eerily stunning empowerment of children depends upon an obvious but nonetheless acute calibration of scale and a mastery of juncture able to unite and make visually equal the disjunctively different proportions and volumes of the two children and their parents. The varying scales of these hyper-real, politically and formally corrected figures are literally and formally held together by the attention and tension embedded in their hands. Ray still remembers Caro. So that muscle he keeps exhibiting must also be a formal tool.

1) All quotes and references to conversation are based on an interview between this writer and Ray while he was visiting New York, on May 21, 1993.

KLAUS KERTESS

SOME BODIES

A CLOTHED CHILD MANNEQUIN IS ENLARGED TO THE ARTIST'S HEIGHT.
EINE BEKLEIDETE KINDERPUPPE IST AUF DIE KÖRPERGRÖSSE DES KÜNSTLERS VERGRÖSSERT.

Das Wort *deadpan* (deutsch in etwa: von stoischer Ausdrucksleere) stellt eine eigentümlich amerikanische und absurde Bereicherung der englischen Sprache dar. Es benennt eine Art cooler, scharfer Intelligenz, die sich hinter einer Fassade aus Komik vermischt mit tolpatschiger Selbstvergessenheit verbirgt – entrückt, doch allzu gewollt banal, um wirklich surreal zu sein. Der Ausdruck «deadpan» kam in der Zeit Buster Keatons auf und ist ihm sozusagen auf den Leib geschneidert. Richard Artschwager ist «deadpan». Sigmar Polke und Jeff Koons sind es nicht (ersterer ist zu elegant für diesen Begriff, letzterer zu effekthascherisch). Charles Ray ist «deadpan».

In letzter Zeit fühlt sich Ray gerade durch den grossen Erfolg seiner «deadpan»-daherkommenden Täuschungen ein wenig verkannt. Es ärgert ihn, «jedermanns Lieblingstrottel» zu sein,[1] und etwas angewidert stellt er fest, dass die beunruhigende, stumme und verschmitzte Lustigkeit seiner neuesten figurativen Plastiken meist den Blick für ihre visuelle Schärfe verstellt. Als wir uns neulich unterhielten, kam er gerade von Paula Cooper, wo er die aus nur einem Werk bestehende Ausstellung von Tony Smiths WILLY (1962) bewundert hatte: das monumentale und doch menschliche Format, die rätselhafte organische Geometrie und die «dreibeinige» Form dieser Skulptur, die gleichsam auf dem Fussboden umherzuschlittern scheint. Mit verschrobenem Eifer rühmte er auch die ökonomische Schönheit einiger der Figuren in einer kürzlich im Metropolitan Museum veranstalteten Ausstellung griechischer Plastik des 5. Jahrhunderts v. Chr. und die kinästhetische Klarheit, die er in diesen Skulpturen verkörpert fand. Wie immer, wenn wir miteinander sprechen, wird die besondere Bedeutung Anthony Caros herausgestrichen.

BOY, 1993, mixed media, 71 x 31 x 21" / JUNGE, 1993, Mischtechnik, 180 x 78,7 x 53,3 cm.

Anthony Caro? Tony Smith? Ist Charles Ray ein formalistischer Wolf im politisch korrekten Schafspelz? Nun, das ist er nicht. Aber er ist ein Bildhauer, der sich zur Realisierung seiner Intentionen auf einen bildnerischen Kode stützt. So offensichtlich dies sein mag (und das ist es), beim gegenwärtig inhaltsbesessenen Fanatismus des zeitgenössischen amerikanischen Kunstbetriebs wird es allzu häufig übersehen. Ray propagiert in der Tat ein «post-pop» Konsumreich, doch die durch seine jüngsten *body doubles* (Doppelgänger) hervorgerufenen halluzinogenen Überblendungen funktionieren, weil sie bildnerisch in ausgeklügeltstem Anspielungsreichtum konstruiert sind. Sie knüpfen an Rays früheres figuratives Schaffen an und sind genauso stark visuell ausgerichtet wie dieses.

In der ersten Hälfte der 70er Jahre verlagerte sich Charles Rays Interesse allmählich vom fertigen skulpturalen Produkt auf den kurzlebigen Akt des jeweiligen Schaffensprozesses. Er verzichtete auf das Schweissen und Verbolzen – ein Element seiner formalistischen Ausbildung – und begann Metallplatten einfach übereinanderzustapeln und aneinanderzulehnen; diese ergaben Gebilde der Instabilität, die, obgleich von den Arbeiten des älteren Richard Serra beeinflusst, weniger vom Zufall bestimmt waren als jene. Ray erteilte dem flächenhaften Konstruktionscharakter der Kunst Caros nicht so sehr eine Absage, sondern öffnete diese verstärkt der zeitlichen Dynamik des Schaffens und Betrachtens. Was er an Caros Skulpturen der 60er Jahre mit ihren horizontal verschachtelten Segmenten besonders bewunderte (und noch bewundert), ist zum einen die Fähigkeit ihrer farbigen Fassung, den Stahl zu entmaterialisieren («halluzinogen» zu machen), und zum anderen die analytische Zerlegung der Nahtstellen der ungleichartigen Flächen. Diese Verbindungsstellen halten das skulpturale Konzept zusammen und verleihen ihm klar gegliederten Ausdruck: sie sind Knotenpunkte geistiger Tätigkeit. Wie die Teile äusserlich und innerlich miteinander verbunden und zusammengehalten werden, ist für die Kunst Charles Rays von ebenso entscheidender Bedeutung wie für die Anthony Caros.

KLAUS KERTESS ist Publizist und Kritiker und lebt in New York.

Die Überlagerung von Schaffensprozess (bzw. Schaffendem) und Geschaffenem, die für die sogenannte Prozesskunst der späten 60er und 70er Jahre so wesentlich war, nahm Ray 1974 in halluzinatorischer Weise wörtlich, als er anfing, seinen eigenen Körper zwischen die rechteckigen Flächen zu zwängen. In einer zweiten Serie sogenannter *performed sculptures* (überwiegend aus der Zeit zwischen 1981 und 1985) begrub Ray seinen Körper und/oder den eines anderen in verschiedenste massive geometrische Körper (einen Keil, einen Würfel, ein flaches Brett und dergleichen mehr). Diese Geometrien wurden zu exoskeletalen Protagonisten in mutierenden minimalistischen Tableaus, die sadomasochistisch-komisch waren. Es entspann sich eine geistreich stumme und verstörende Zwiesprache zwischen dem Körper als bildhauerischem Objekt und dem bildhauerischen Objekt als Körper, zwischen dem Ich als Skulptur und der Skulptur als Ich.

In ihrem Performancecharakter sind diese Plastiken dem Werk eines Vito Acconci oder Chris Burden verwandt. In ihrer dynamischen Stasis jedoch und in ihrem gelegentlichen Einsatz von Farbe zur Entkörperlichung des Gesichts oder eines Gliedmasses klingen sie an Caro an. Der Anwinklung eines Armes oder Beines und dem genauen Punkt, an dem sie über ein Brett oder aus einem Würfel hinausragen, kam das gleiche Gewicht zu wie dem Winkel und der Länge eines bestimmten hinausragenden Stahlträgerteils in einer Skulptur Caros. Ray unterzog den Formalismus einem rekonstruktiven und dekonstruktiven operativen Eingriff. Es ist wie bei Buster Keaton: je ernsthafter er wird, um so komischer ist er.

Körperliche Erschöpfung und der Wunsch nach flexibleren Optionen veranlasste Ray zum Rückzug seines konkreten Körpers aus seinem Schaffen. Von 1986 bis 1990 untergrub er weiterhin die skulpturale Autonomie und erkundete und attackierte die kinästhetischen Reaktionen des Betrachters auf das Betrachtete, doch jetzt wurden seine oxymoronartig konstruierten Geometrien abstrakter. Seine kubischen Behältnisse aus halluzinatorischem Raum, Materie und/oder Masse und seine beweglichen Stilleben-Derangements erweiterten das Vokabular seiner delirierenden Sachlichkeit. Schliesslich brachte Ray 1990 aufs neue den Körper in sein plastisches

Schaffen ein; jetzt jedoch wurde der Körper zu einem konkreten Objekt.

Einen nicht geringen Teil seiner Anregungen schöpft Charles Ray aus Einkaufsbummeln, die er sich erträumt, während er sich einen Weg durch das labyrinthische Autobahnnetz Südkaliforniens bahnt. Er grast Einkaufszentren nach Ideen ab. Und die allgegenwärtigen Schaufensterpuppen mit ihrer schläfrigen, unverbindlichen Freundlichkeit – so sanft beschwichtigend und zugleich so ominös – fesselten seine aufgeputschte Phantasie. Ihre geistlose, hygienisch-sterile Glätte erschien wie die Vollendung des griechischen Ideals, bis Ray daherkam, um zum Canova des Konsumerismus zu werden und gemeisselten Marmor durch Fiberglasfabrikation zu ersetzen. Nach intensiven Überlegungen fertigte er den Abguss einer Schaufensterpuppe, deren verkleinerter roboterhafter Kopf Rays eigenem Kopf nachgebildet war und die in Rays gewohntem, lässig-unauffälligem Stil gekleidet war (SELBSTPORTRÄT, 1990). Allgemeintypisch und unendlich reproduzierbar, wurde Ray selbst zum konsumeristischen Ideal, zu einem amerikanischen Standard, zugleich Betrüger und Betrogener technologischer Vervielfältigung. Für die nächste Skulptur – MALE MANNEQUIN (Männliche Schaufensterpuppe), ebenfalls von 1990 – wurde ein anonymer Kopf hergenommen, der unbekleidete Körper aber wurde mit einem Abguss von Rays eigenen Genitalien mitsamt Schamhaar geschmückt, was dem Allgemeintypischen eine überraschend spezifische Note verleiht wie auch umgekehrt.

Angesichts der Tatsache, dass bei Schaufensterpuppen Geschlechtsorgane meist fehlen, und in Anbetracht der Geschichte der Kastrierung antiker männlicher Figurenplastik durch die katholische Kirche und deren gleichzeitiger ungeschriebener Ächtung der Darstellung der Genitalien des erwachsenen Christus gewinnt diese Skulptur einen pointierten Beziehungsreichtum, der über ihr narzisstisches Spiel mit der Selbstbezüglichkeit hinausreicht.

So banal sind diese Skulpturen von ihrem kunstlosen Aussehen und ihrem Material her, dass ihre Formen eher angeeignet als erfunden zu sein scheinen. Sie sind in der Tat Bewohner des Konsumreichs, durchaus das genaue Gegenteil der die Bourgeoisie attackierenden, erotischen, mit Exotika ausstaffierten Puppen, die sich ein anderer, früherer Ray und seine Mitstreiter 1938 für die Internationale Surrealismusausstellung in Paris ausgedacht hatten. Tatsächlich aber kommt für die unwiderstehliche physische Präsenz dieser zurückhaltenden Banalität der ausgeklügelten Handhabung von Pose, Massstab, Proportion und Form entscheidende Bedeutung bei. Wenn Zweifel an dieser formalen Intentionalität bestanden, so werden diese unter dem Blick einer der drei (jeweils FALL [Herbst] betitelten und von 1990 datierenden) Gigantinnen in tadellosem Kostüm und erfolgsorientierter Pose – und genauso sorgfältig präsentiert wie Degas' Ballettänzerin mit ihrem Tülltutu – unzweifelhaft verflogen sein.

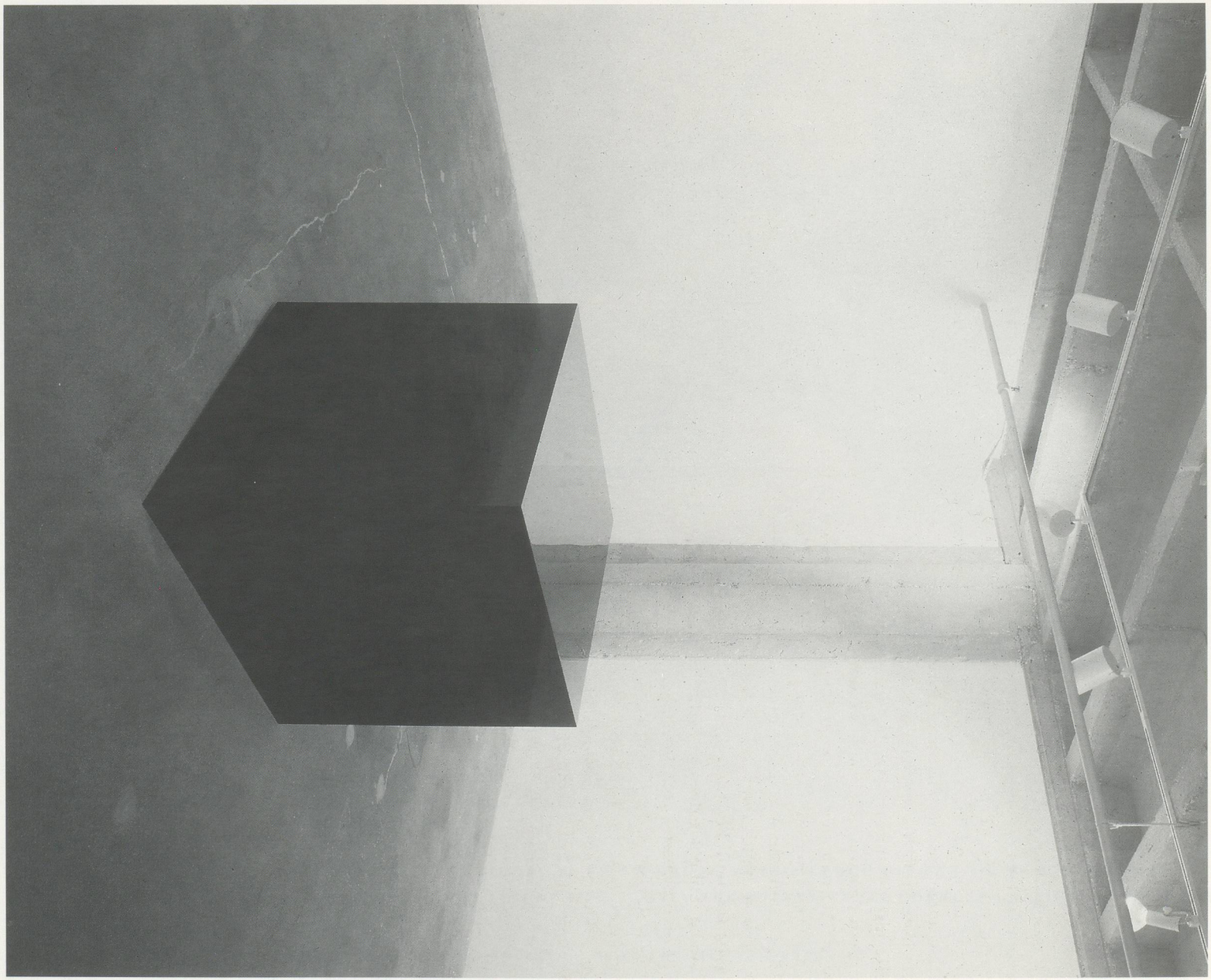
Und wie steht es mit dem kompositorischen Kraftakt in Charles Rays Doku-Drama der Autoerotik der Kunst und des Künstlers (OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY..., 1992)? Klarheit und Genauigkeit kommt bei dieser Ich-Orgie von acht Abgüssen von Rays eigenem Körper grösste Bedeutung zu. Nach seiner eigenen Aussage war es der Wunsch nach kompositorischer Klarheit, der jeden Akt der Penetration ausschloss. Die Komposition von FAMILY ROMANCE (Familienroman) ist wesentlich einfacher, doch die unheimlich-skurrile Aufblähung der Kinder beruht auf einer offensichtlichen, gleichwohl aber raffinierten Massstabbestimmung und auf meisterhaftem Geschick in der Zusammenstellung, durch die es gelingt, die inkongruenten Proportionen und Volumina der beiden Kinder und ihrer Eltern zusammenzubringen und einander optisch anzugleichen. Die unterschiedlichen Massstäbe dieser hyperrealen und politisch wie von der Form her «korrigierten» Figuren werden wörtlich und formal durch die in ihre Hände eingelagerte Konzentration und Spannung zusammengehalten. Ray hat Caro immer noch im Hinterkopf. Menschliches Fleisch, das er in seinen Arbeiten nach wie vor zeigt, ist somit zwangsläufig zugleich ein formaler Werkstoff.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Sämtliche zitierten Aussagen und Gesprächshinweise beziehen sich auf ein Interview, das der Autor am 21. Mai 1993 mit Charles Ray in New York geführt hat.

AN OPEN-TOPPED BLACK BOX FILLED TO THE BRIM WITH 200 GALLONS OF NEWSPAPER INK CREATES THE ILLUSION OF A SOLID BLACK CUBE.

EIN OBEN OFFENER SCHWARZER KASTEN, DER BIS ZUM RAND MIT 800 LITER DRUCKERSCHWÄRZE GEFÜLLT IST, HINTERLÄSST DEN EINDRUCK EINES KOMPAKTEN SCHWARZEN WÜRFELS.



Charles Ray

INK BOX, 1986, steel, ink, automobile paint, 36 x 36 x 36" / TINTENKASTEN, 1986, Stahl, Tinte, Autolack, 91,44 x 91,44 x 91,44 cm.

FAMILY ROMANCE, 1993, mixed media, 53 x 96 x 24"/ FAMILIENROMAN, 1993, Mischtechnik, 134,6 x 243,8 x 60,9 cm.

A GROUP FIGURE SCULPTURE OF A FAMILY. EACH FIGURE IS 4' 5" TALL YET MAINTAINS ITS CORRECT PHYSICAL PROPORTIONS.
GRUPPENFIGURENPLASTIK EINER FAMILIE. JEDE FIGUR IST 135 CM GROSS, WEIST JEDOCH DIE FÜR SIE ANGEMESSENEN KÖRPERPROPORTIONEN AUF.

CHRISTOPHER KNIGHT

CHARLES RAY'S STILL LIFES

Charles Ray's loopy subversion of Minimalist sculpture during the past fifteen years could hardly be called systematic, but it has been unusually compelling. Following the problematic insertion of his own body into early works concerned with basic sculptural problems of gravity, space, and the relationship between objects and audience, he began in 1986 a series of disconcerting cubes (INK BOX, PEPTO-BISMOL IN A MARBLE BOX, 32 x 33 x 35 = 34 x 33 x 35, and 7½ TON CUBE) whose brimming aggressiveness undermined the cozy relationship between Minimalist form and the corporate culture that had come to support it. More recently, through a diabolical reformulation of commercial mannequins into peculiar self-portraits and Sears-Roebuck-style Athenas, he has drastically eroded the modern disengagement of sculpture from its traditional role as statuary.

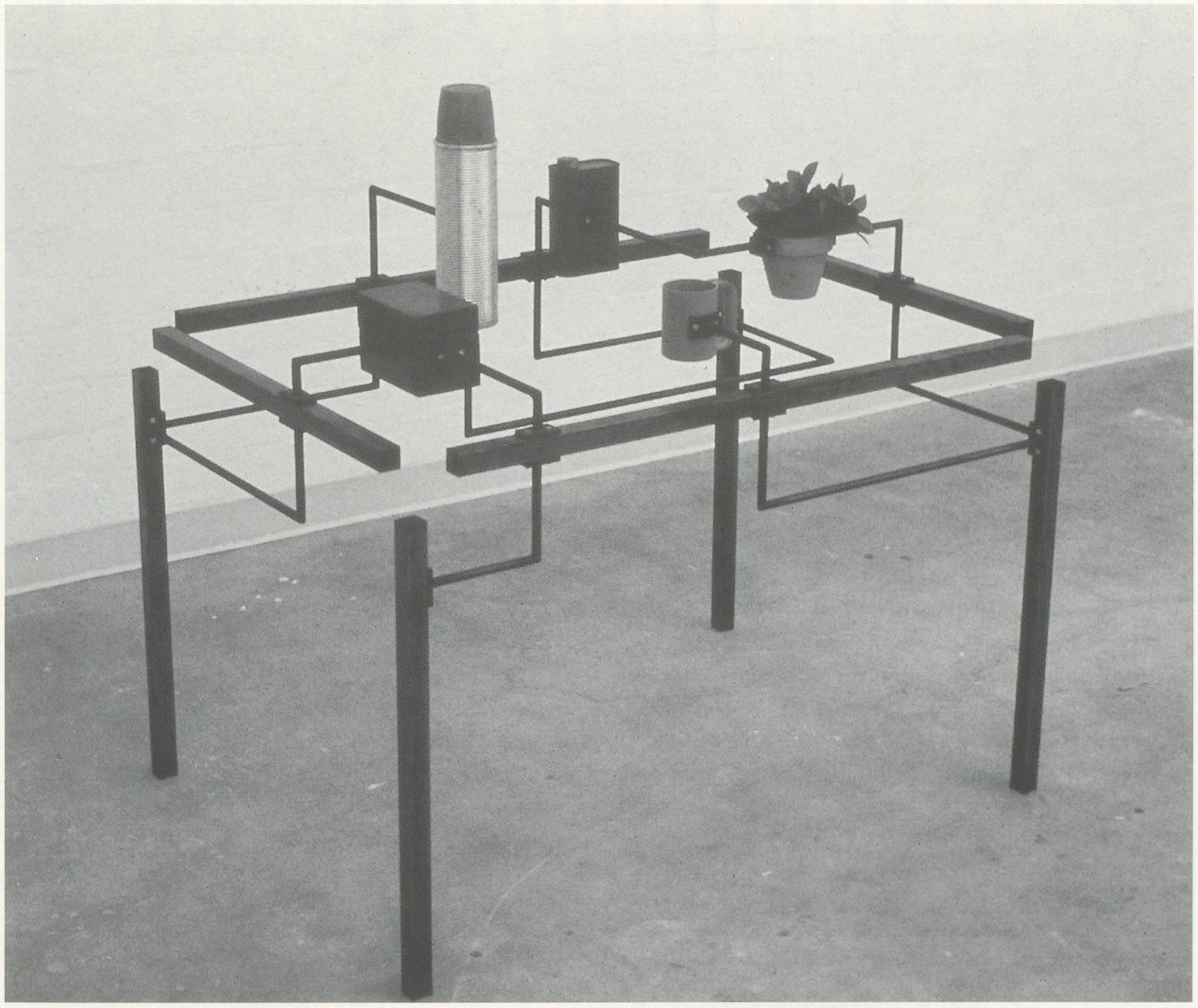
These statues would be unthinkable without the precedent of another transgression, launched concurrently with the cubes. Composing ordinary household objects atop plain tables, Ray began to make still lifes—a genre far more commonly associated with painting than with sculpture. No special relationship among the cups, bottles, jars, bowls, plates, and flower pots is discernible, nor are the compositions in any way odd. What is unusual is the quietly charged relationship between the assorted objects and the table top itself on which they appear to rest. Ray makes the plane of contact between them the site of disconcerting conundrums.

HOW A TABLE WORKS (1986), one of the first of Ray's independent still life sculptures, has no top, no actual surface on which various objects are deployed. The cup, thermos, flower pot, and other objects hover instead on an invisible plane of space, where the table's top normally would be. They're held in place by metal rods, bolted to the table's legs and edges. Similarly, the point of contact between each leg and the table top is also missing; the four corners of the table do not meet. How does a table work? By creating a network of eccentric, unexpected bonds between discrete, individually distinct objects, which posits the surface as simply an idea of common ground.

Ray's other still life sculptures elaborate the network. In VIRAL RESEARCH (1986) clear, variously shaped vessels, each containing black dye at a uniform level, are discretely arrayed on top of a plexiglass table; beneath the table's surface they're linked by an "underground network" of dye-filled tubes. TABLE TOP (1989), which is made of wood, hides its network of wiring and motors, which are secretly

CHRISTOPHER KNIGHT is art critic for *The Los Angeles Times*.

HOW A TABLE WORKS, 1986,
steel and objects, 44 ½ x 46 x 32" / WIE EIN TISCH FUNKTIONIERT, 1986,
Stahl und Objekte, 113 x 116,8 x 81,2 cm.

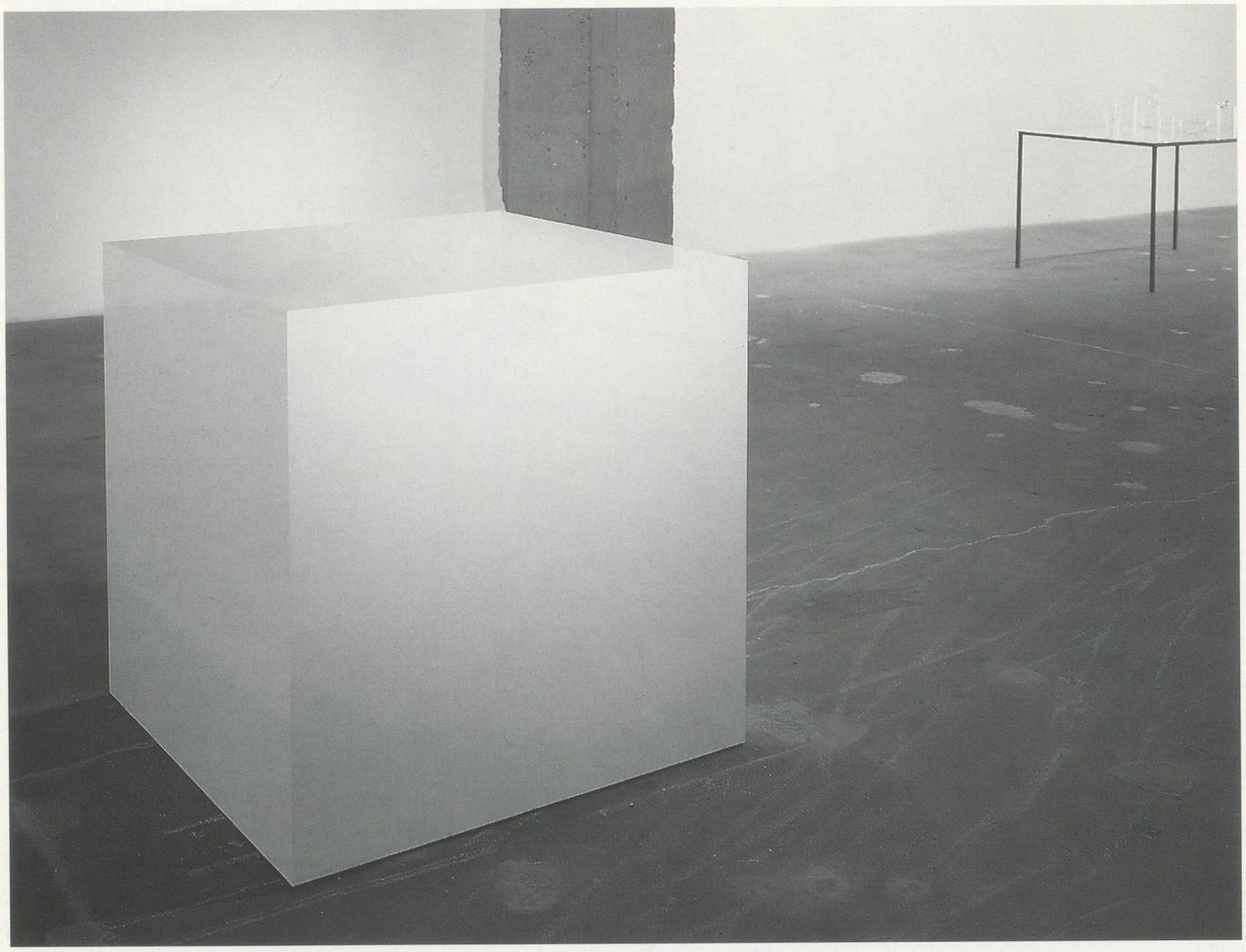


THE STILL LIFE OBJECTS AND TABLE PARTS ARE HELD IN THEIR RELATIVE POSITIONS BY THE STEEL FRAMEWORK.

DIE GEGENSTÄNDE DES STILLEBENS UND DIE TISCHTEILE WERDEN DURCH DEN STAHLRAHMEN IN IHREN JEWEILIGEN POSITIONEN GEHALTEN.

A SOLID STEEL CUBE PAINTED WHITE IS MUCH HEAVIER THAN IT APPEARS TO BE.

EIN KOMPAKTER, WEISS GESTRICHENER STAHLWÜRFEL IST VIEL SCHWERER, ALS ER ERSCHEINT.



7 ½ TON CUBE, 1990, steel, automobile paint, 36 x 36 x 36" /
7 ½-TONNEN-WÜRFEL, 1990, Stahl, Autolack, 91,44 x 91,44 x 91,44 cm.

hooked up to the objects atop the table; only concentrated scrutiny reveals that the still life objects are slowly, almost imperceptibly rotating in place. Finally, the plane of contact has been cut out between the plexiglass surface of TABLE (1990) and the many plexiglass vessels arrayed on the surface; if you put anything into the bowl, for example, it would crash through to the floor.

Like his eccentric cubes, Ray's tables also sabotaged a basic Minimalist precept. The idea of sculpture as discrete objects placed atop pedestals had been demolished, but the still life convention, crossbred from painting, neatly returned sculpture to this historic form. With characteristic wit Ray then wickedly pulled out the rug, by conjuring still lifes that are anything but still.

CHRISTOPHER KNIGHT

DIE STILLEBEN DES CHARLES RAY

Charles Rays verwickelte Subversion minimalistischer Plastik während der letzten fünfzehn Jahre lässt sich kaum systematisch nennen, dafür ist sie aber ungewöhnlich faszinierend. Am Anfang stand die problematische Einbeziehung seines eigenen Körpers in frühe Arbeiten, die sich mit Grundfragen der Skulptur auseinandersetzten wie Schwerkraft, Raum und dem Bezug zwischen Objekt und Beschauer. 1986 begann er eine Serie beunruhigender Würfel (INK BOX – Tintenkasten, MARBLE BOX FILLED WITH PEPTO-BISMOL – Marmorkasten voller Pepto-Bismol[1)], 32 x 33 x 35 = 34 x 33 x 35, sowie 7½ TON CUBE – 7½-Tonnen-Würfel), deren verhaltene Aggressivität den Schmusekurs zwischen der minimalistischen Form und der Firmenkultur, die sie zunehmend unterstützte, unterminierte. In jüngster Zeit hat Ray eine diabolische Formel entwickelt, die aus Schaufensterpuppen eigenartige Selbstporträts und Kaufhaus-Athenen macht, und er hat dadurch die Loslösung der modernen Skulptur von ihrer traditionellen Statuenrolle drastisch unterlaufen.

Diese Statuen wären undenkbar ohne ihre Vorläufer: Grenzüberschreitungen, die Ray zur gleichen Zeit wie die Würfel herausbrachte. Aus gewöhnlichen Haushaltsartikeln, auf schlichten Tischen arrangiert, komponierte er Stilleben – ein Genre, das normalerweise eher mit der Malerei als mit Skulpturen assoziiert wird. Kein besonderer Bezug zwischen den Tassen, Flaschen, Konservendosen, Schüsseln, Tellern und Blumentöpfen ist erkennbar, auch ihre Anordnung ist überhaupt nicht merkwürdig. Ungewöhnlich ist nur die unterschwellig aufgeladene Beziehung zwischen dem Sortiment aus Gegenständen und der Tischplatte selbst, auf der sie zu ruhen scheinen. Ray macht die Berührungsfläche zwischen ihnen zum Ort verwirrender Rätsel.

HOW A TABLE WORKS (Wie ein Tisch funktioniert, 1986), Rays erste Stilleben-Skulptur, hat keine Tischplatte, keine existierende Oberfläche, auf der die verschiedenen Gegenstände aufgebaut sind. Die Tasse, die Thermoskanne, der Blumentopf und einige andere Dinge schweben statt dessen auf einer unsichtbaren Raumfläche, genau dort, wo normalerweise die Tischplatte wäre. Sie werden durch Metallstangen, die an die Tischbeine und -ecken geschweisst sind, gehalten. Ebenso fehlt der Berührungspunkt zwischen jedem Bein und der Tischplatte: Die vier Ecken des Tisches treffen sich nicht. Wie funktioniert denn nun ein Tisch? Durch ein Netzwerk aus exzentrischen, unerwarteten Verbindungen zwischen unauffälligen, individuell unterschiedlichen Gegenständen, ein Netzwerk, das die Oberfläche als eine blosse – aber allgemein anerkannte – Vorstellung postuliert.

Rays folgende Stilleben-Skulpturen bauen dieses Netzwerk weiter aus. In VIRAL RESEARCH (Virusforschung, 1986) stehen durchsichtige Gefässe in ver-

---

CHRISTOPHER KNIGHT ist Kunstkritiker für die *Los Angeles Times*.

TABLE TOP, 1989,
mixed media, 44 x 52½ x 35"/ TISCHPLATTE, 1989, Mischtechnik, 111,7 x 133,3 x 88,9 cm.

THE OBJECTS ON THE TABLE ROTATE AT IMPERCEPTIBLY SLOW SPEED. SOME OBJECTS TURN CLOCKWISE, OTHERS COUNTER-CLOCKWISE.

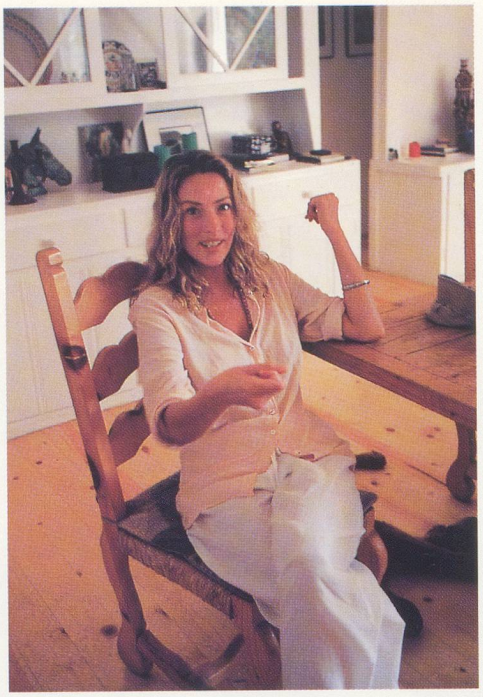
DIE GEGENSTÄNDE AUF DEM TISCH ROTIEREN MIT NICHT WAHRNEHMBAR LANGSAMER GESCHWINDIGKEIT. EINIGE GEGENSTÄNDE DREHEN SICH IM UHRZEIGERSINN, ANDERE DAGEGEN.

schiedenen Formen, alle in gleicher Höhe mit Öl gefüllt, unspektakulär auf einem Plexiglastisch aufgereiht; ein «unterirdisches» Netzwerk aus ölgefüllten Röhren verbindet sie unter dem Tisch miteinander. TABLE TOP (Tischplatte, 1989), aus Holz, verbirgt sein Netzwerk aus Kabeln und Motoren, die versteckt an die Gegenstände auf dem Tisch angeschlossen sind: Nur konzentrierte Beobachtung enthüllt, dass sich die Objekte des Stillebens langsam, fast unmerklich auf der Stelle drehen. Zwischen der Plexiglasoberfläche von TABLE (Tisch, 1990) schliesslich und den zahlreichen Plexiglasgefässen, die darauf stehen, ist die Berührungsfläche herausgeschnitten worden; würde man oben irgend etwas in ein Gefäss einfüllen, fiele es sofort durch bis auf den Boden.

Ebenso wie seine exzentrischen Würfel sabotieren auch Rays Tische ein grundsätzliches minimalistisches Konzept. Die Auffassung, Skulpturen seien eigenständige, auf ein Piedestal plazierte Objekte, ist zwar zerstört worden, aber durch die aus einer Kreuzung mit der Malerei hervorgegangene Konvention des «Stillebens» hat Ray die Skulptur säuberlich wieder in ihre historische Form zurückgeführt. Und dann zieht er mit dem für ihn typischen Witz dem Ganzen frech den Boden unter den Füssen weg, indem er Stilleben ausheckt, die alles andere als still sind.

(Übersetzung: Frank Heibert)

1) Pepto-Bismol ist ein amerikanisches Magenmittel, gegen Sodbrennen usw., pink, dickflüssig.



Edition for Parkett CHARLES RAY

THE MOST BEAUTIFUL WOMAN IN THE WORLD, 1993
PHOTO EDITION, EACH COMPRISING A SET OF NINE UNIQUE COLOR SNAPSHOTS OF TATJANA PATITZ, 4 x 6", EDITION OF 60, SIGNED AND NUMBERED.

DIE SCHÖNSTE FRAU DER WELT, 1993
PHOTOEDITION MIT JE NEUN UNIKAT-FARBPHOTOS VON TATJANA PATITZ, 10 x 15 cm, AUFLAGE: 60, SIGNIERT UND NUMERIERT.

DENYS ZACHAROPOULOS

Die Seele ist die Hülle des Körpers

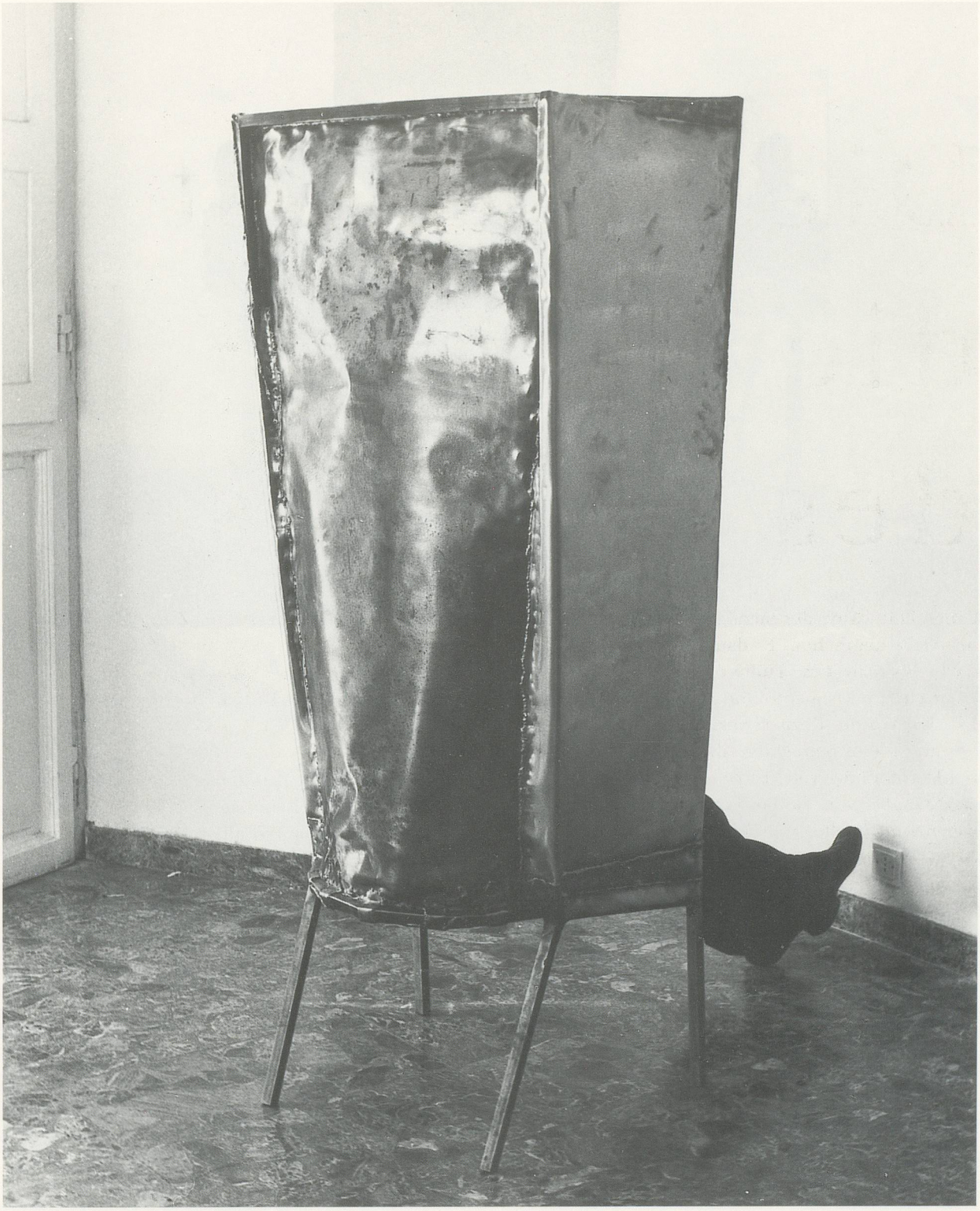
Lange Zeit wurde der menschliche Körper als Hülle der Seele angesehen. Es dauerte mehrere Jahrhunderte, bis man diese Hülle öffnete und ihr Inneres erforschte, untersuchte und sich einprägte. Seither hat das Bild des Körpers verschiedene Wandlungen erfahren. Man betrachtete ihn als Werkzeugkasten, als Ansammlung von Instrumenten oder Organen, als Komplex von Funktionen. Die geöffnete Hülle gab Raum für die Vorstellung eines Gefässes, einer Maschine, eines Inventars, eines netzartigen Systems.

Seit Rodin oder Medardo Rosso, Brancusi oder Duchamp hat die Skulptur mit den klassischen bildhauerischen Werten gebrochen und uns mit einer neuen künstlerischen Mission bekanntgemacht. Diese integriert den Inhalt in sein Behältnis, das Inventar in das Lager, das Ganze in das Fragment, die Funktion in das Instrument und das Netz in den Knotenpunkt. Formal und historisch verlagerte sich das Interesse des Bildhauers vom Sockel auf die Geometrie, von der Einheit auf die Ziffer; es machte aus der Öffnung der Hülle und des daraus entwendeten Briefes ein aussergewöhnliches Postamt mit Frankiermaschinen, Briefkästen, Sortieranlagen, Briefträgern und Postkutschen, Eilboten und Adressen.

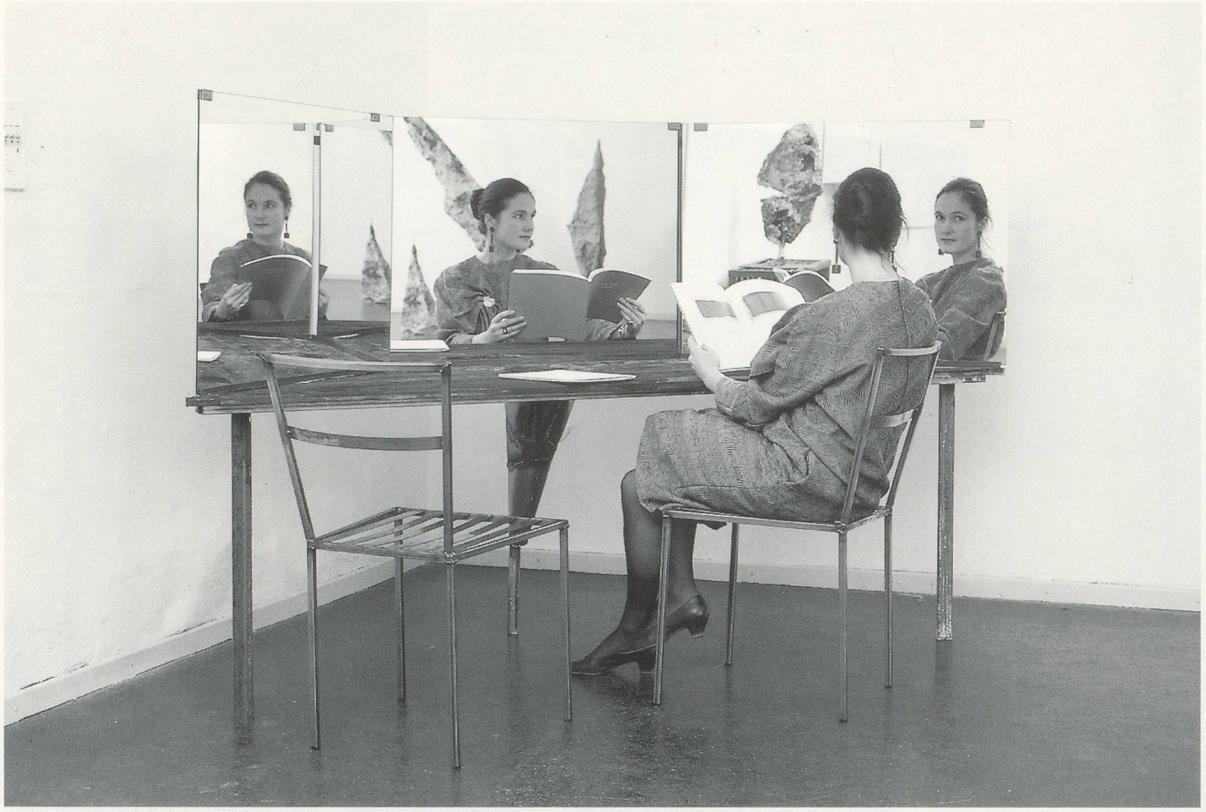
In diesem weiten Raum der Zirkulation hat sich Fontana wohl das Konzept angeeignet, Newman die Aktion, Giacometti die Explosion, Klein das Strahlende, Manzoni die Heftigkeit, Beuys die Tiefgründigkeit, Broodthaers die Trägheit, Pistoletto die Dimension, LeWitt die Beständigkeit, Nauman die Wechselhaftigkeit, Merz das Unendliche..., ehe der Punkt erreicht ist, wo der mittlerweile bei uns angelangte Brief geöffnet wird und uns dem Sinn ausliefert... Schwebend im Raum, fast wie vom Blitz getroffen, bieten wir den Leib dem Blau des Himmels dar, ungestüm angesichts der Tiefgründigkeit, unstet angesichts der Trägheit, beständig angesichts der Dimension, die uns ins Unendliche katapultiert.

Seit diesem Tag haftet sich uns ein Kunstwerk unweigerlich an und gehört bald zu uns wie die Violine zur Schulter des Geigers, die Krücke zur Achselhöhle des Hinkenden, der Koffer zur Hand des Rei-

DENYS ZACHAROPOULOS ist Direktor des *Domaine de Kerguehennec, Centre d'art contemporain* in Frankreich und Professor an der *Akademie der bildenden Künste* in Wien.



FRANZ WEST, OHNE TITEL / UNTITLED, aus / from FONTANA ROMANA, 1988, Metall, 61 x 160 x 48 cm / metal, 24 x 63 x 19".



FRANZ WEST, PSYCHE, 1987,
Eisen, Holz, Spiegel, Farbe, 139 x 220 x 70 cm / iron, wood, mirror, paint, 54¾ x 86⅝ x 27½".

senden, das Kind zur Brust der Mutter, das Kanapee zum Hintern von Madame de Récamier, die Flügel zum Engelskörper, das Licht zum Sommerhimmel, das Begehren zum Baum der Erkenntnis, der Stempel zur amtlichen Urkunde, der Hörer zum Ohr der Telefonistin, die Stimme zum Bauch des Sängers, die Nacktheit zum Erbeben der Verliebten, das Universum zur Flugbahn der Sterne, der Schlaf zur Nachtruhe, der Horizont zum Weg des Wanderers, der Rausch zum Geist des Weines.

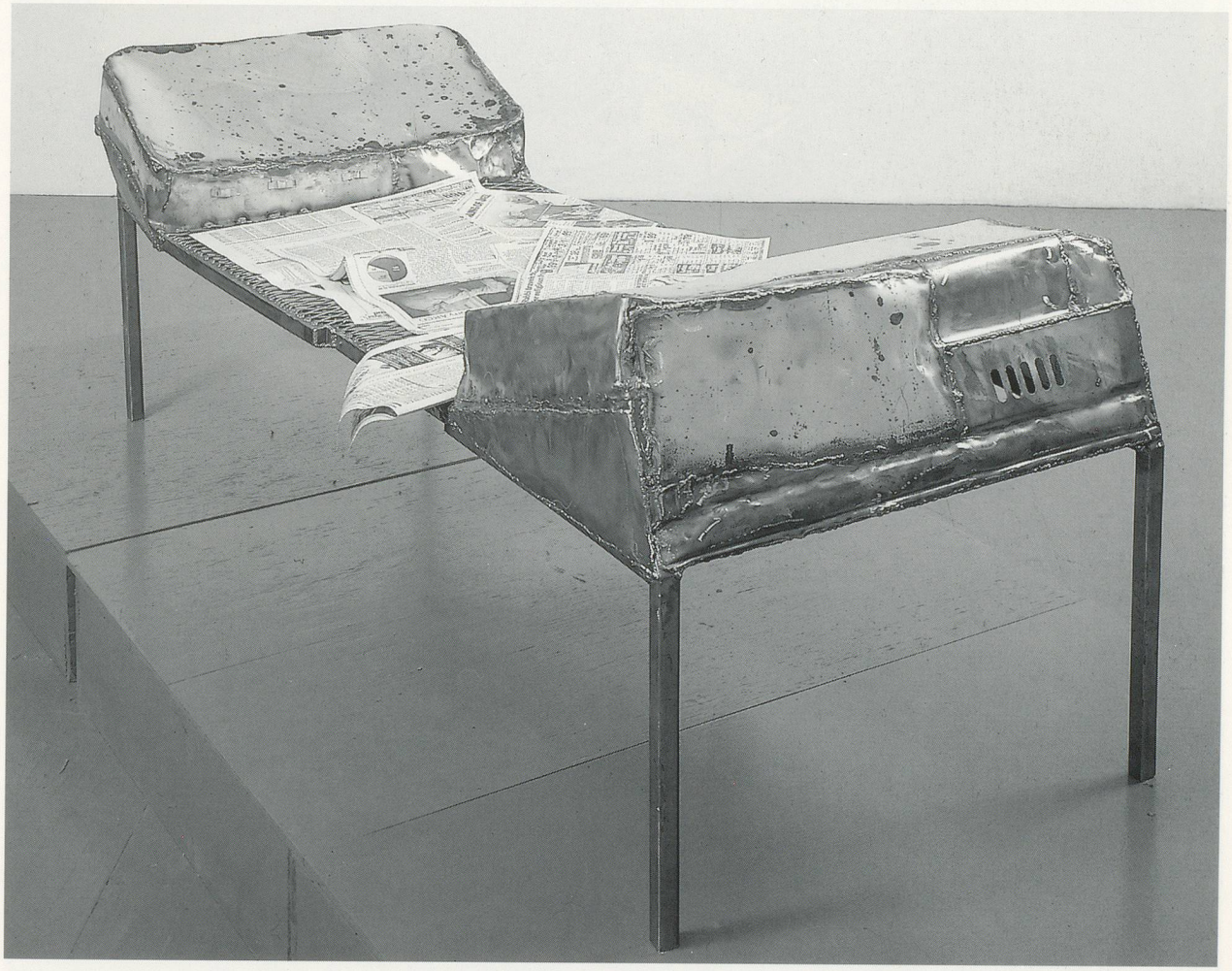
Es haftet sich an – als beseelter Raum – und umhüllt uns, fragmentarisch und schräg, umfängt und umschliesst uns, die Nomaden und die Sesshaften mit den tausend Leibern, die sich mit weit ausgestreckten Gliedern der Seele hingeben, die wie ein mütterliches Tuch entlang einer Säule aus Mark und Bein ihre geblümte Decke ausbreitet.

In Galerien und Parkanlagen, bei Ausstellungen und im städtischen Raum, im Rahmen von Institutionen und auch in der Trivialität des Alltags fügt Franz West die Teilstücke der Seele zusammen – beängstigende und sanfte, majestätische und fragile, abstossende und liebliche – und vereinigt uns in seinem Werk wie in einem riesigen Patchwork: *Passstücke,* Sofas, Sessel, Bewegungen, Färbungen, Posen, Teppiche, Videos, Stimmen, Gesten, Perspektiven, Menschen, Farben und Gefühle, Dinge und Leidenschaften, wie das Bild im Weltteppich, das uns den Sinn offenbart.

Seit diesen Tagen und bis zum heutigen Augenblick ist die Seele die Hülle des Körpers.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Aeberli)

FRANZ WEST, OHNE TITEL / UNTITLED, 1989,
Metall, Zeitungen / metal, newspaper.



IN ZEHN MINUTEN

IST EINE DREIVIERTEL

STUNDE VERGANGEN

KOMMT MIR SO VOR

EINBILDUNG VON MIR

(HYDRANT)

JANC SZENI

IN TEN MINUTES

THREE QUARTERS OF AN HOUR

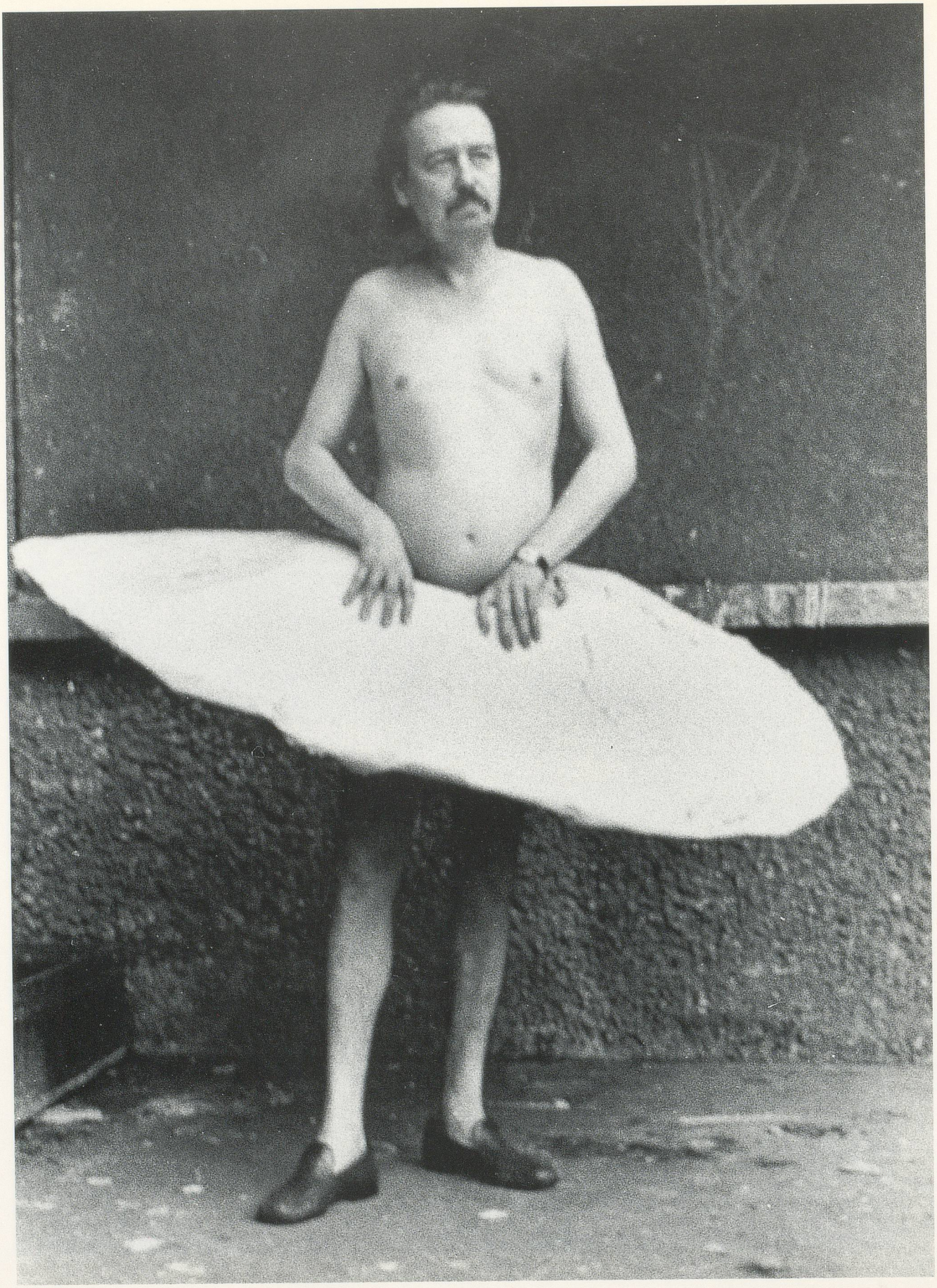
WILL BE PAST

SEEMS TO ME

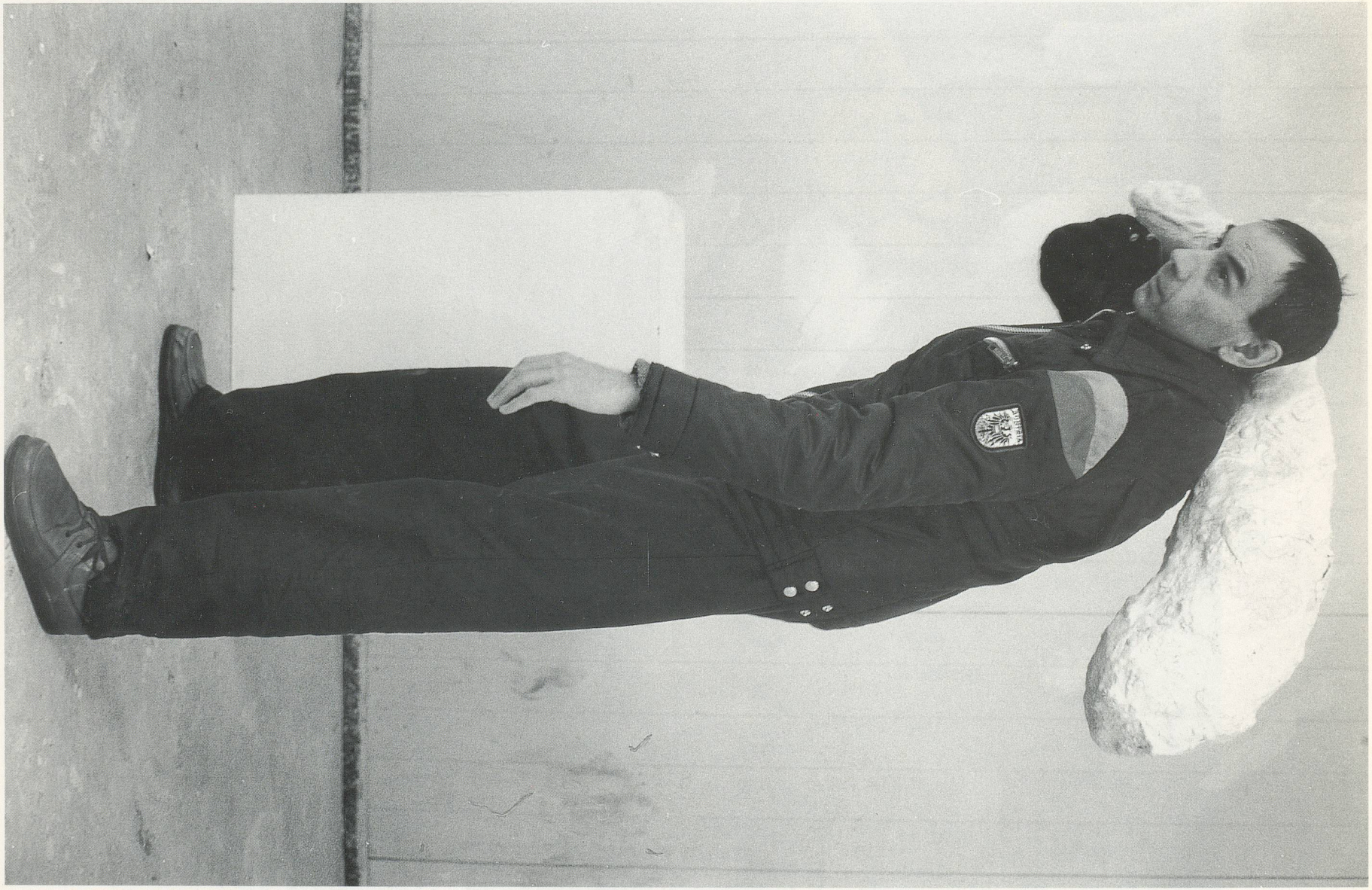
AN ILLUSION

(HYDRANT)?

FRANZ WEST, Ausstellung / Exhibition: Portikus, Schöne Aussicht, Frankfurt a.M. 1988. (PHOTO: WALTER KRANL)



FRANZ WEST, PASSSTÜCK, 1983.



FRANZ WEST, PASSSTÜCK, 1990. (PHOTO: SASA FELSBACH)

DENYS ZACHAROPOULOS

The Soul is the Body's Envelope

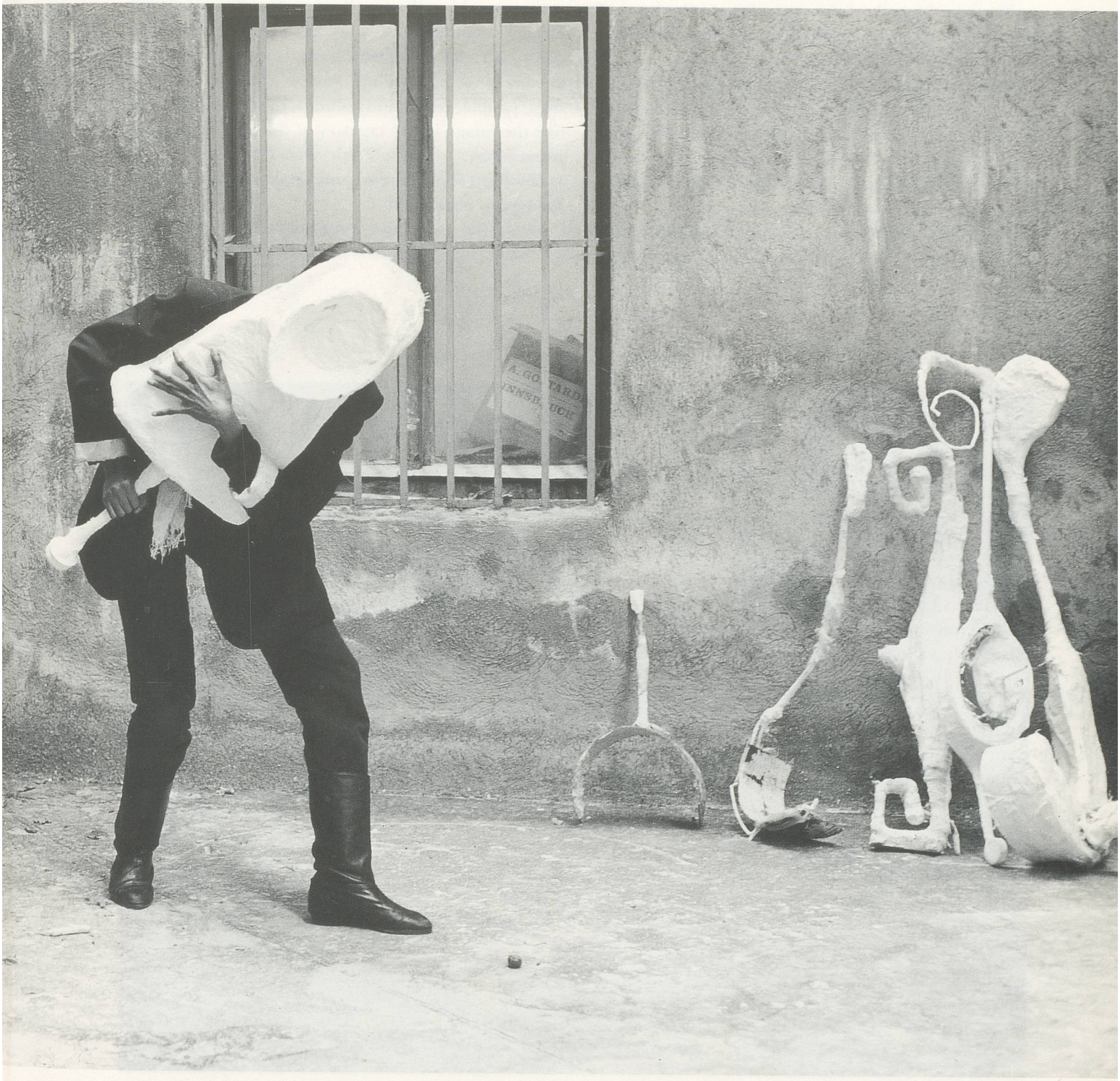
For a long time the body was considered the soul's envelope. We had to wait many centuries before this envelope was opened, its contents examined, studied, and memorized. Since that time, the body has undergone numerous transformations. It has been imagined as a toolbox, a collection of instruments or organs, an ensemble of functions. The open envelope has given way to a box, a machine, an inventory, a network.

Sculpture since Rodin and Medardo Rosso, since Brancusi and Duchamp, by shattering the ancient art of statuary, has shown us a new vocation that incorporates the contents into the box, the inventory into the stock, the whole into the fragment, the network into the station. The sculptor's reason, historical or formal, has gone from the pedestal to geometry, from the unit to the number, turning the opening of this envelope and its stolen letter into a special service of the Post Office with its required stamps, mailboxes, sorting stations, postmen, mail trucks, deliveries, and addresses.

Of this vast space of circulation in the world, Fontana has grasped the concept, Newman the action, Giacometti the explosion, Yves Klein the aura, Piero Manzoni the impetuosity, Beuys the profundity, Broodthaers the inertia, Pistoletto the dimension, LeWitt the constant, Bruce Nauman the variable, Mario Merz the infinity... Bringing us, this very day, to the moment when the letter carried all the way to us, open, delivers us to meaning... Suspended in the world's space as though thunderstruck, we bare our flanks to the heavens, impetuous in the face of profundity, versatile in the face of inertia, steady in the face of this dimension that casts us into infinity.

Henceforth, the work of art clings to us like the violin to the violinist's shoulder, the crutch to the cripple's armpit, the suitcase to the traveler's grip, the infant to his mother's breast, the sofa to Madame de Recamier's bottom, wings to the substance of angels, light to the summer sky, desire to the tree of knowledge, the rubber stamp to acts of government,

DENYS ZACHAROPOULOS is the director of *Domaine de Kerguehennec, Centre d'art contemporain* in France and professor at the *Akademie der bildenden Künste* in Vienna.



FRANZ WEST, PASSSTÜCK, 1983.

the receiver to the operator's ear, the voice to the singer's stomach, nudity to the shudder of love, the universe to the path of the stars, sleep to the hour of rest, the horizon to the wanderer's step, drunkenness to the essence of wine.

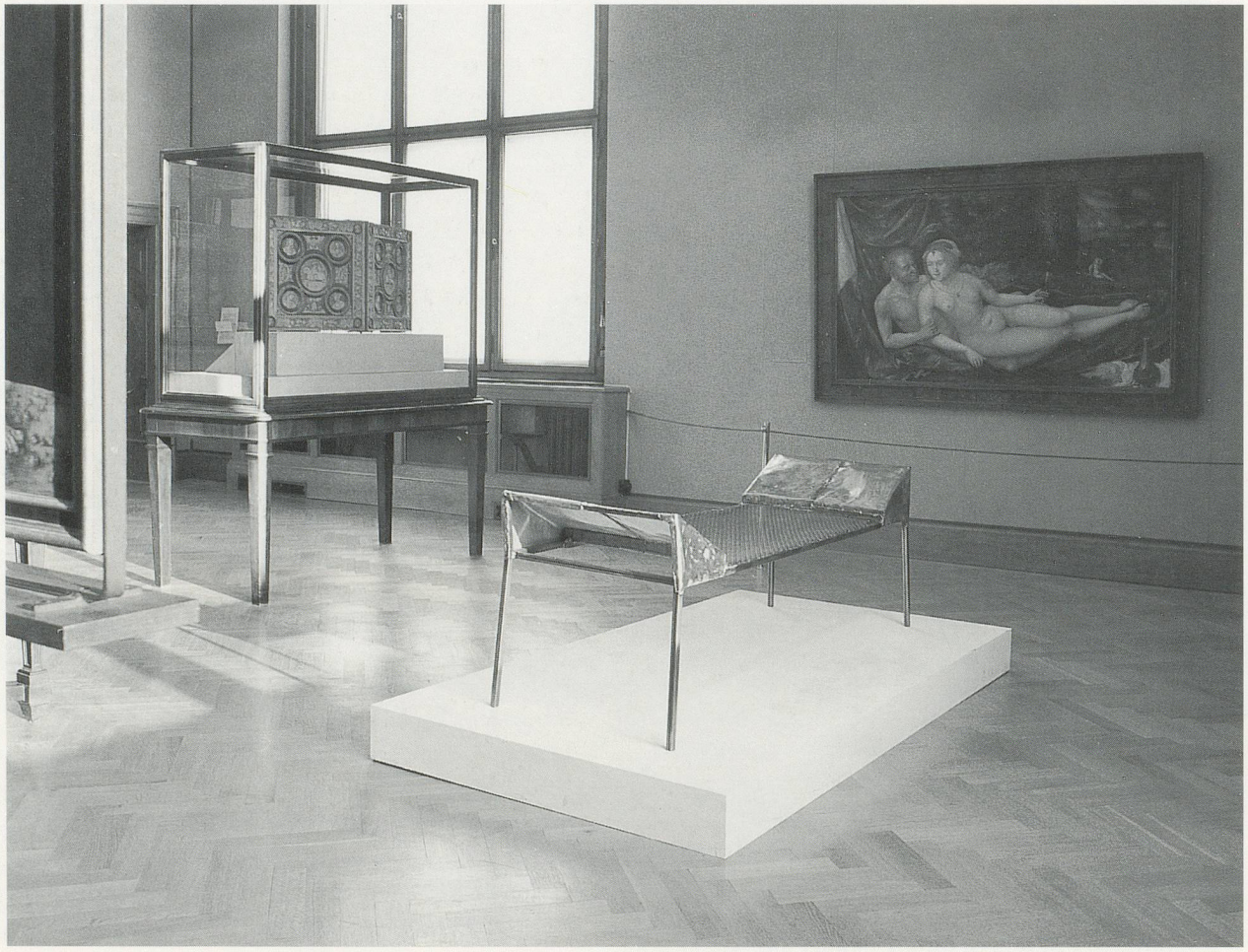
Animated space clings to us and envelops us—we who are so fragmentary and oblique—it contains us, holds us in, itinerant or sedentary with our thousands of flanks bared and surrendered to the soul, which unfurls its floral coverlet like a maternal sheet over a column of bone and marrow.

In galleries and parks, exhibitions and urban passageways, within the framework of institutions and in the triviality of the everyday world, Franz West puts together parts of the soul—terrifying and sweet, majestic and fragile, repellent and tender—and puts us back together in his work as in a great patchwork quilt: *passstücke,* sofas, chairs, movements, dyes, postures, carpets, videos, voices, gestures, perspectives, people, colors and feelings, things and passions like the image in the tapestry of the world that gives us meaning.

To this very moment and henceforth, the soul is the body's envelope.

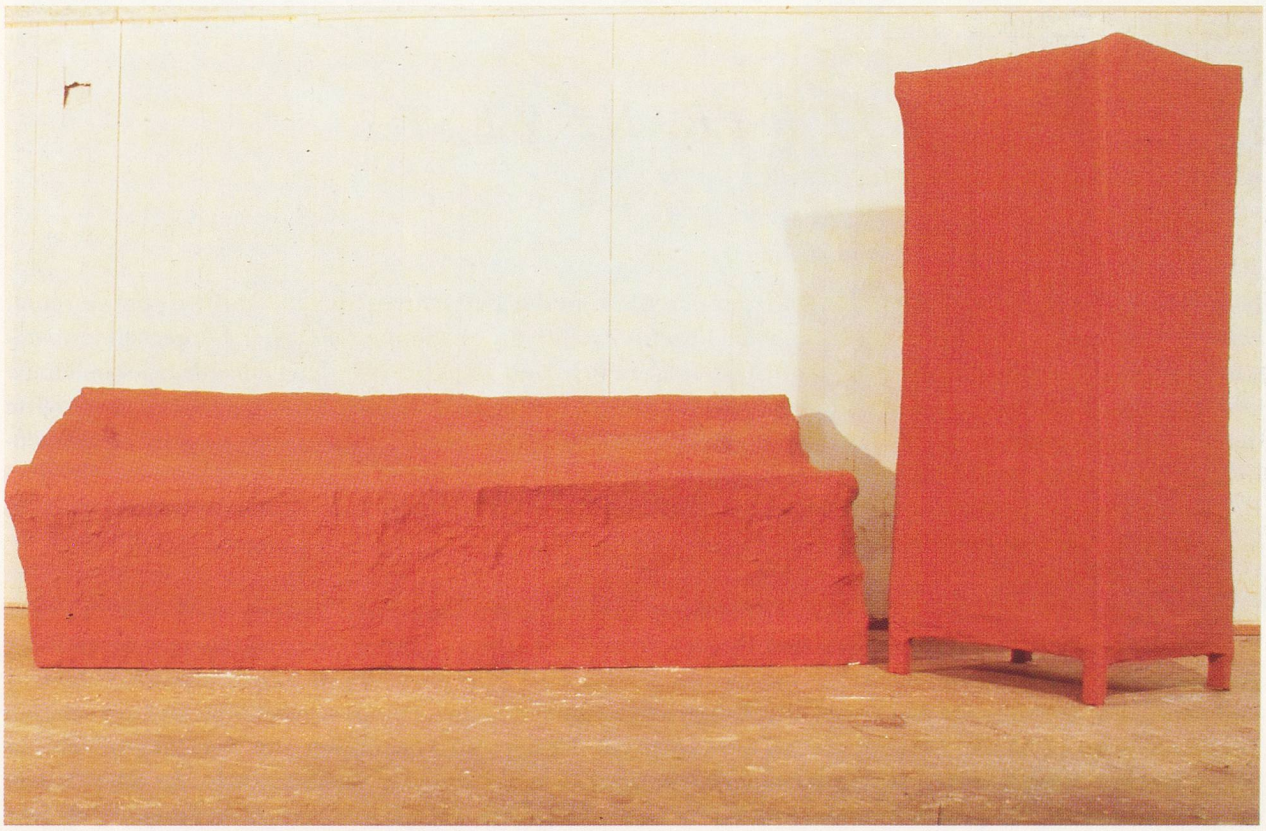
(Translation from the French: Stephen Sartarelli)

FRANZ WEST, LIEGE / COUCH, 1989, Kunsthistorisches Museum Wien. (PHOTO: CANDIDA HÖFER)



Aberration: Dem Kasten der Morgenrock entnommen, damit umwickelt etcetera und rot gestrichen, ist hier der rote Block zugeschoben.

Aberration: A morning gown was taken out of the cabinet and twisted around it, etc. Painted red, the red block is pushed toward it.



FRANZ WEST, ABERRATION, 1990,
160 x 80 x 58 cm und 100 x 79 x 226 cm / 63 x 31½ x 23" and 39⅜ x 31 x 89".

ELISABETH SCHLEBRÜGGE

PELOPS SPEIST

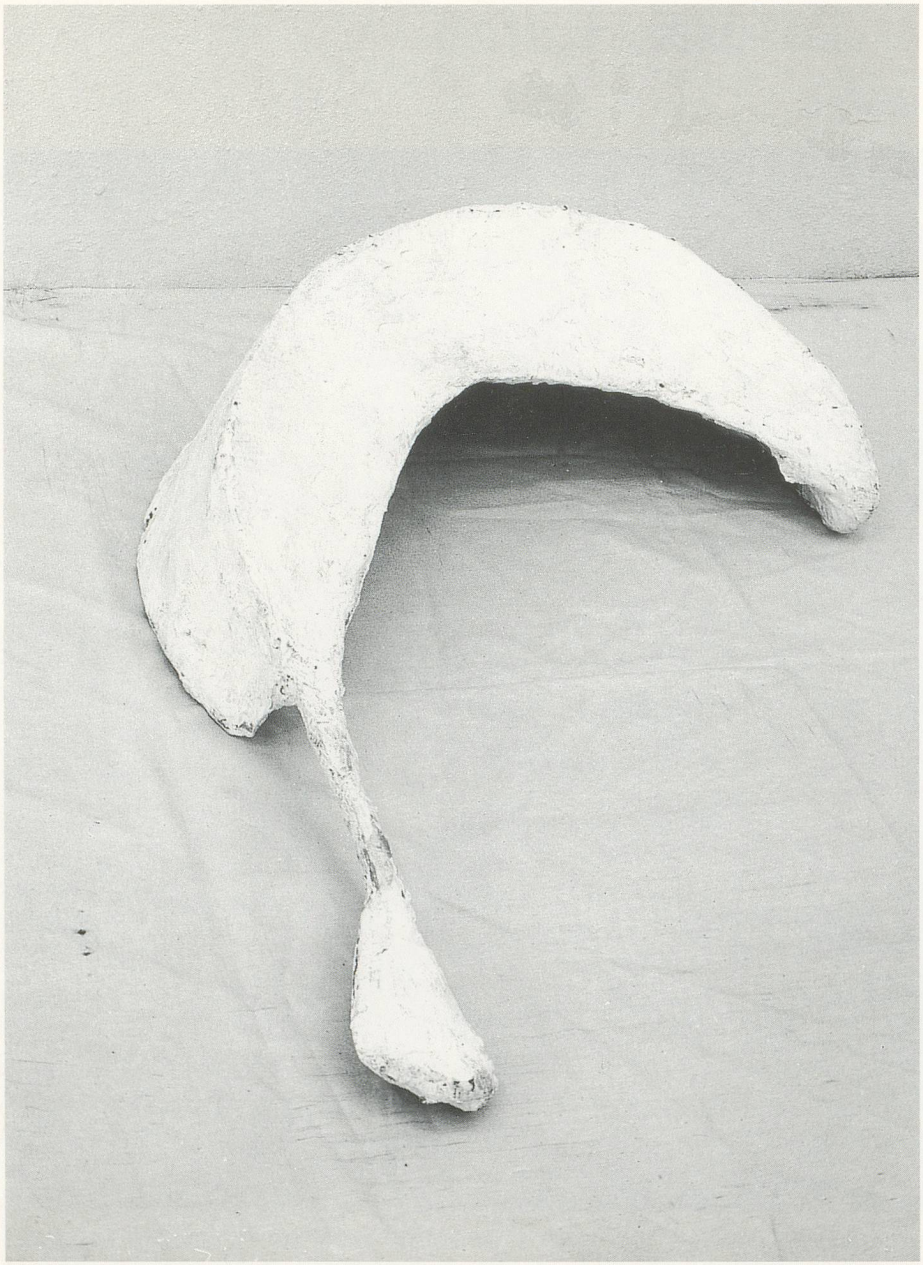
FÜR FRANZ WEST

Eine Skulptur findet ihren Titel und kodifiziert den Blick. In der Betrachtung, einen Schritt zurückgetreten, verwendet der Künstler versuchsweise und nicht ohne Ironie ein Mythenfragment der bürgerlich-humanistischen Denktradition, ob das noch möglich ist, fragt er sich, und ob es nicht andererseits für jedes beliebige gestische Moment auch einen äquivalenten Mythos gebe. Im Verweis auf das Stückwerk, auf die Geschichte der Zerstückelung macht der Titel die Arbeit ganz; Namensgebung rückt das Fragment in einen Zusammenhang – in dem Sinn, in dem Mythos schon Logos ist. Pelops speist und versorgt das Werk mit Deutungsenergie. Der Gegessene, der selbst isst, das Paradox des Titels weist auf Umkehrbarkeit des Sinns und Wiederholung, auf Vorgeschichte und Nachgeschichte: der Name hält für einen Moment die Bewegung an.

Das Pelops-Szenario erscheint selbst als Fortsetzung einer anderen paradoxen Mytheninterpretation: «Die Ernte des Tantalos» hatten Franz West und Herbert Brandl vor einigen Jahren eine gemeinsame Ausstellung genannt – jene Ernte, die mit Sicherheit niemals stattfinden wird. Eine perpetuierte Situation von Versuchung und Versagung als Strafe für den Frevel, den Göttern den eigenen Sohn – Pelops – zerstückelt und gekocht bei Tisch vorgesetzt zu haben. Rettend greifen die Götter ein: Hermes wird beauftragt, die Teile zu sammeln, in einem riesigen Kessel werden sie zusammengekocht, und Demeter setzt die verlorene Schulter als elfenbeinerne Prothese ein. In seinem himmlischen Schicksal wird der neue Pelops vom verliebten Poseidon als sein Mundschenk und Bettgenosse in einem goldenen Gespann in den Olymp entführt, im irdischen Dasein gewinnt er eine Königstochter und ihr Reich und begründet das Geschlecht der Atriden.

ELISABETH SCHLEBRÜGGE ist Publizistin und Lehrbeauftragte an der Akademie der Bildenden Künste, Wien.

FRANZ WEST, PELOPS, 1992,
Papiermaché, Gaze, bemalt, 48 x 40 x 23 cm und 40 x 40 x 24 cm, 60 x 115 x 46 cm (Sockel) / papier-mâché, gauze, paint, 19 x 16 x 9" and 16 x 16 x 9" and 24 x 46 x 18" (pedestal). (PHOTO: N. ARTNER)



FRANZ WEST, PASSSTÜCK, 1983, Aluminiumguss bemalt, 23 x 70 x 83 cm / cast aluminum, painted, 9 x 27½ x 32⅝".

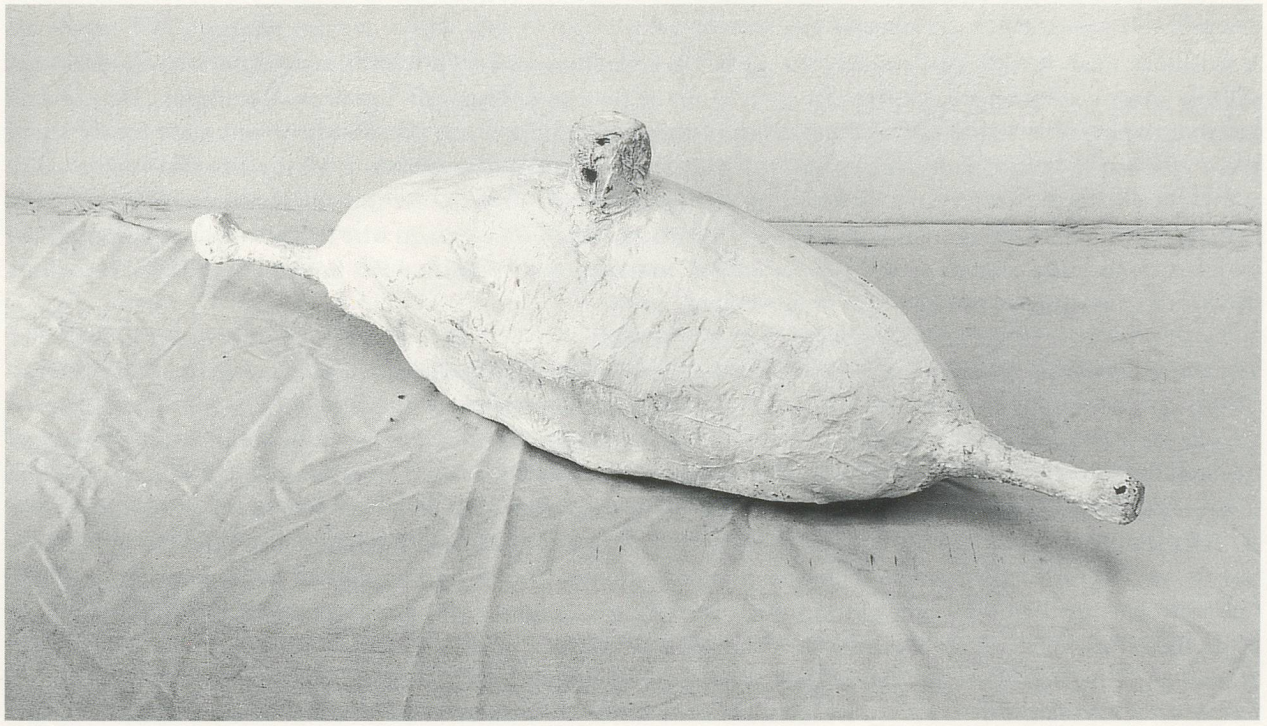
Ein Teil von dem, was den Mythos organisiert, ist Trauer. Selbstvergessen im Schmerz über den Verlust ihrer Tochter hat Demeter als einzige von Tantalos' Speise gegessen; und erst als Pelops in Trauer um seine Schwester Niobe die Schulter entblösst, erkennt er das Artefakt, Signum prekärer Wiedergutmachung, und die Fragilität des Zusammenhalts seiner Person. Erst wenn das Subjekt sich seiner illusionären Einheit und Identität vergewissert, phantasiert es den zerstückelten Körper als der Integration vorausgehendes Stadium.

Franz Wests Skulptur ist eine Doppelfigur; im Sprachspiel des Mythos erscheint das Zerstückelte zweimal als kompakter Rest der kannibalistischen Attacke. Der Künstler sieht die Darstellung eines gekochten, geschrumpften Rumpfs darin und andererseits ein «Memorandum des reparierten Körpers» (West), mit dem eingesetzten Schulterblatt, nicht als unmittelbares Abbild, sondern transformiert in der Repräsentation einer Skulptur. Auf diese Differenzierung verweisen die braune Bratenfarbe und der Grünspan der gefälschten Bronze.

Die Endlosschleifen des Mythos evozieren das Grundmuster von Zerstörung, Trauer und Liebe als Verschlingen und Verschlungenwerden (wie es am Anfang der Geschichte eines jeden Subjekts steht). Der speisende Pelops inseriert sich in ein Feld von oraler Gier, Strafe, Wiedergutmachung. Persephone, der Tochter Demeters, bleibt die Rückkehr aus der Unterwelt verwehrt, weil sie im Hades bereits sieben Granatapfelkerne gegessen hat. Pelops lädt – nach Ranke-Graves – einen durch Waffengewalt unbesiegbaren König zum Gastmahl, «hackt ihn in Stücke und verstreut seine Glieder weit und breit; ein Verbrechen, das eine Hungersnot in ganz Griechenland zur Folge hat». Seine Söhne bekämpfen einander mit den Mitteln des Grossvaters: der eine setzt dem anderen seine getöteten Kinder zum Essen vor.

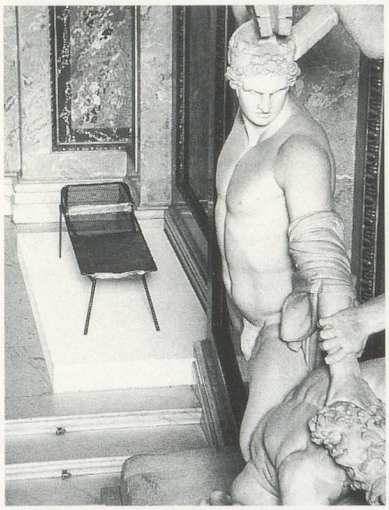
Franz Wests Skulptur und ihr Titel spielen nicht zuletzt auf diese archaischen Prozesse an und zeugen gleichzeitig von der Möglichkeit des Überlebens; das elfenbeinerne Schulterblatt und die Sprache, auch eine «narzisstische Plombe», das, was eingesetzt wird, die Narbe zu verdecken und den Mangel zu korrigieren.

FRANZ WEST, PASSSTÜCK, 1983, Aluminiumguss bemalt, 33 x 28 x 104" / cast aluminum, painted, 13 x 11 x 41".
(PHOTOS: WOLFGANG WOESSNER)



ELISABETH SCHLEBRÜGGE

PELOPS' MEAL



FOR FRANZ WEST

A sculpture finds its title and codifies the gaze. On reflection, one step back, the artist tentatively—and not without irony—takes up a fragment of a myth from the bourgeois-humanist intellectual tradition. He wonders whether this is still feasible and whether, by the same token, there is not also an equivalent myth for each and every gestural moment. Referring to the patchwork, the story of dismemberment, the title makes the piece complete. Giving the fragment a name brings it into a context—in the sense that myth is already logos. Pelops eats and in doing so imbues the piece with interpretative force. The person who has been eaten is eating, the paradox of the title alludes to the reversibility of meaning and repetition, to pre- and posthistory: for one instant the name interrupts the flow of movement.

The Pelops scenario seems to be the continuation of another paradoxical myth interpretation, "The Harvest of Tantalus," the title of an exhibition that Franz West and Herbert Brandl did together several years ago—a harvest which was certainly never to take place. A perpetuated situation of temptation and frustration as punishment for the crime of having served the Gods his own son—Pelops—cut up and cooked. The Gods come to the rescue: Hermes is ordered to collect the limbs and boil them again in a cauldron and Demeter gives him an ivory shoulder in place of the original one. It is heavenly fate that Poseidon falls in love with the new Pelops who is carried off to Olympus in a chariot drawn by golden horses, and appointed his cup-bearer and bedfellow. In earthly life he succeeds in winning over a king's daughter and her empire and establishes the race of the Atrides.

ELISABETH SCHLEBRÜGGE is a writer and critic, and teaches at the Akademie der Bildenden Künste in Vienna.

GEGENÜBERLIEGENDE SEITE / OPPOSITE PAGE:
FRANZ WEST, LIEGE / COUCH, 1989. (PHOTO: DIDI SATTMANN)

FRANZ WEST, SKULPTUR MIT SOCKEL UND LEHNSTUHL / SCULPTURE WITH PEDESTAL AND ARMCHAIR, 1991.
(PHOTO: OLAF BERGMANN)

Part of what structures the myth is mourning. Self-oblivious in the pain over the loss of her daughter, Demeter was the only one to eat the food offered by Tantalus. Pelops first notices the artifact, a sign of precarious reconciliation and the fragility of the subject's coherence, when he bares his shoulder in mourning for his sister Niobe. Not until the subject can be sure of its illusionary unity and identity does it fantasize the dismembered body as the stage preceding integration.

Franz West's sculpture is a double figure. In the language game of the myth the dismembered appears twice as the compact remainder of a cannibalist attack. The artist sees the representation of a cooked and shriveled body, also recognizing a "memorandum of the repaired body" (West) with the shoulder blade, not as an immediate depiction, but transformed in the representation of a sculpture. The brown color of the roast and the verdigris of the faked bronze allude to this differentiation.

The endless loops of myth evoke the basic pattern of destruction, mourning, and love as devouring and being devoured (which also marks the beginning of each subject's history). Pelops, in eating, situates himself in a context of oral craving, sanction, reconciliation. Persephone, Demeter's daughter, is not allowed to return from the underworld as she has already eaten seven pomegranate seeds in Hades. According to Robert Graves, Pelops invites King Stymphalus of Arcadia, whom he is unable to defeat by force of arms, to a banquet. He "cut him in pieces and scattered his limbs wide and far; a crime which caused a famine throughout Greece." His sons fight each other with the grandfather's means. One of them presents to the others the children he has killed.

Franz West's sculpture and its title allude to these archaic processes and the possibility of survival: The ivory shoulder blade and language, also a "narcissistic filling," is what is used to cover over the scar and correct the lack.

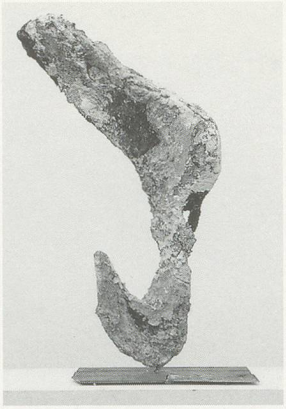
(Translation: Camilla Nielsen)

Franz West, von links nach rechts:
ROTZGLOCKE / SNOT BELL, L, AMERIKANER / AMERICAN, KEIN KOMMENTAR / NO COMMENT,
OHNE TITEL, GEORG SCHÖLLHAMMER, PANAM BUILDING, UNTITLED, 1992.

HARALD SZEEMANN

GESPRÄCH

Für Franz West (indirekt)



OHNE TITEL / UNTITLED, 1987

Balthasar Burkhard rief mich an und sagte, er und Franz West planten in Südfrankreich eine Ausstellung zum Thema «Sockel». Sie würden sich einen Text von mir wünschen und Photos senden. Ich habe mich schon mal ohne Photos an die heikle Aufgabe gemacht. [Anm. d. Red.: Dafür nimmt Parkett sich die Freiheit, Abbildungen beizufügen.]

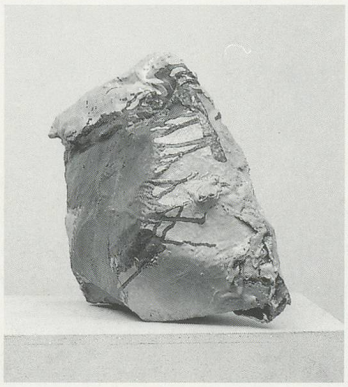
KASSA, FÜR WAHRNEHMUNGEN DES SCHÖNEN IM ELENDIGLICHEN UND UMGEKEHRT / FOR THE PERCEPTION OF BEAUTY IN MISERY AND VICE VERSA, 1987.

FRANZ WEST, OTTO ZITKO UND GILBERT BRETTERBAUER, OHNE TITEL / UNTITLED, 1990. (PHOTO: WALTER KRANL)

HARALD SZEEMANNS Agentur für geistige Gastarbeit befindet sich am Fusse des Monte Verità (Ticino, Schweiz).

FLASCHE / BOTTLE, 1987.

APPLIKATION 2 HOCH 4 / APPLICATION TWO TO THE 4TH POWER, 1992



Sockel: (summt vor sich hin)
Ich, nur ich allein
kann der ideale Erhöher sein.

Boden: (lacht still vor sich hin
und ermuntert in seiner schlichten Art
den Trieb zum Barfuss)

Die Socke zum Sockel:
Dich in Strümpfen, einmal nur!

Der Sockel zur Socke:
Sei einmal auf-richtig!

So war eingeführt und erfunden: Der Strickel.

Der Strickel zum Sockel:
Du feiger Bodenflüchtiger!

Der Sockel zum Strickel:
Konjunkturschänder, Sockelarbeitslosenmehrer!

Der Strickel zum Sockel:
Was hängt ist immer geil!

Der Sockel zum Strickel:
Was durch mich aufgegeilt, ist monumental!

Die Socke zu beiden, Sockel und Strickel:
Ach geht mir aus den Augen!

Beide zur Socke:
Bittschön: eine unstatische Erklärung.

Die Socke zum Sockel:
Hebst zwar an, aber kannst nicht gehen,
bist mir nur Sock.

Die Socke zum Strickel:
Hängst zwar auf, aber kannst nicht gehen,
bist mir nur Strick.

Die Socke zum Stricker:
Mach mich fertig, wir überlassen die
Partner ihrem Funktionsstreit!

Socke geht ab.
Sockel sehnt sich nach Skulptur.
Strickel wünscht sich Hängeobjekt.
Stricker schürt den Konflikt, strickt und
träumt von Mixed Media & Environment.
Boden lacht still vor sich hin, eingedehnt,
aber unparkettiert.

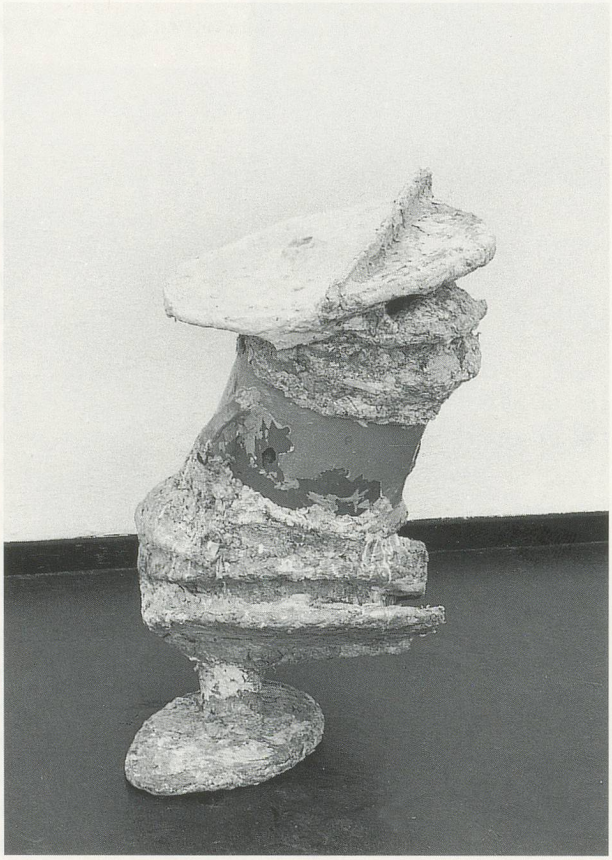
HARALD SZEEMANN

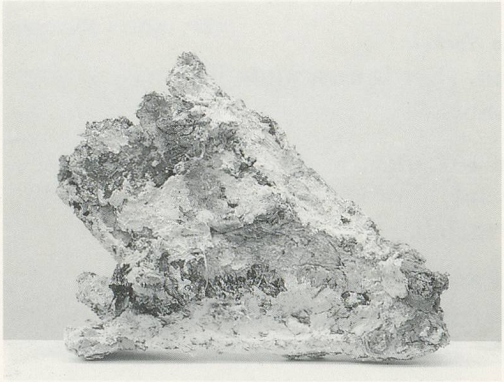
CONVERSATION

For Franz West (indirectly)

Balthasar Burkhard called to tell me that he and Franz West were planning a show in the south of France on the subject of the pedestal. They would like me to write something and would send me photos. I have already made a stab at it without the photographs. [Editor's note: So Parkett feels free to add images.]

LAUNE / MOOD, 1986.
(PHOTO: WOLFGANG WOESSNER)

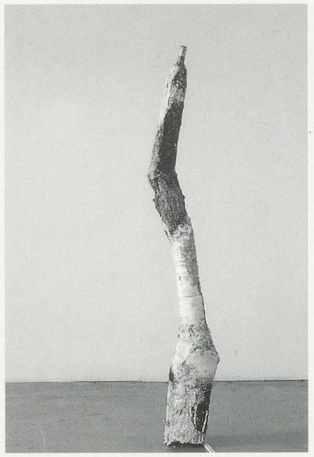




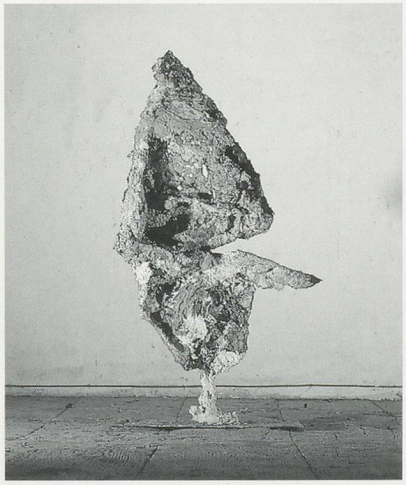
SKEPTIK / SCEPTICISM, 1987

HARALD SZEEMANN'S Agency for Mental Guestwork is located near Monte Verità in Ticino, Switzerland.

OHNE TITEL / UNTITLED, 1990.



VISITE, 1987



Pedestal: (humming to itself)
Me and only me
Can ideally elevate thee.

Floor: (smiles to itself,
and in its unassuming way encourages
the barefoot instinct)

The sock to the pedestal:
You in stockings, just once!

The pedestal to the sock:
Be upstanding for once!

Thus was introduced and invented: the stringle.

The stringle to the pedestal:
You cowardly floor escapist!

The pedestal to the stringle:
Prosperity buster, pedestal-unemployment booster!

The stringle to the pedestal:
Anything that hangs is horny!

The pedestal to the stringle:
Anything that mounts me is monumental.

The sock to both the pedestal and the stringle:
Oh, get out of my sight!

Both to the sock:
A nonstatic explanation, if you please.

The sock to the pedestal:
You may give a lift but you can't walk,
you're even less than base.

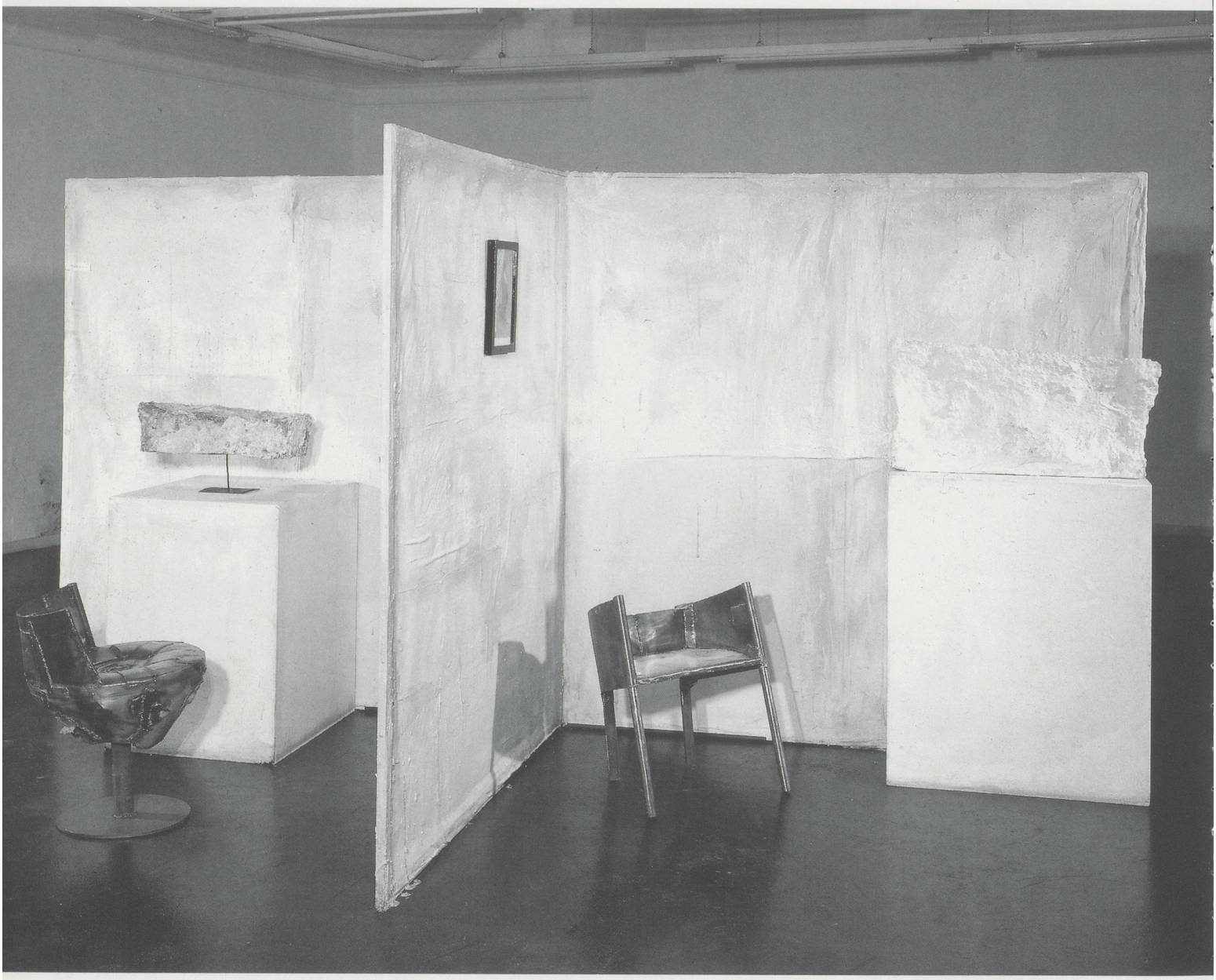
The sock to the stringle:
You may hold up but you can't walk,
you don't even string.

The sock to the knitter:
Finish me off, let that pair
fight over function.

Sock exits.
Pedestal longs for sculpture.
Stringle wants a hanging object.
Knitter needles the conflict, knits, and
dreams of Mixed Media and Environments.
Floor smiles to itself, inextended,
but unparquetried-unparketted.

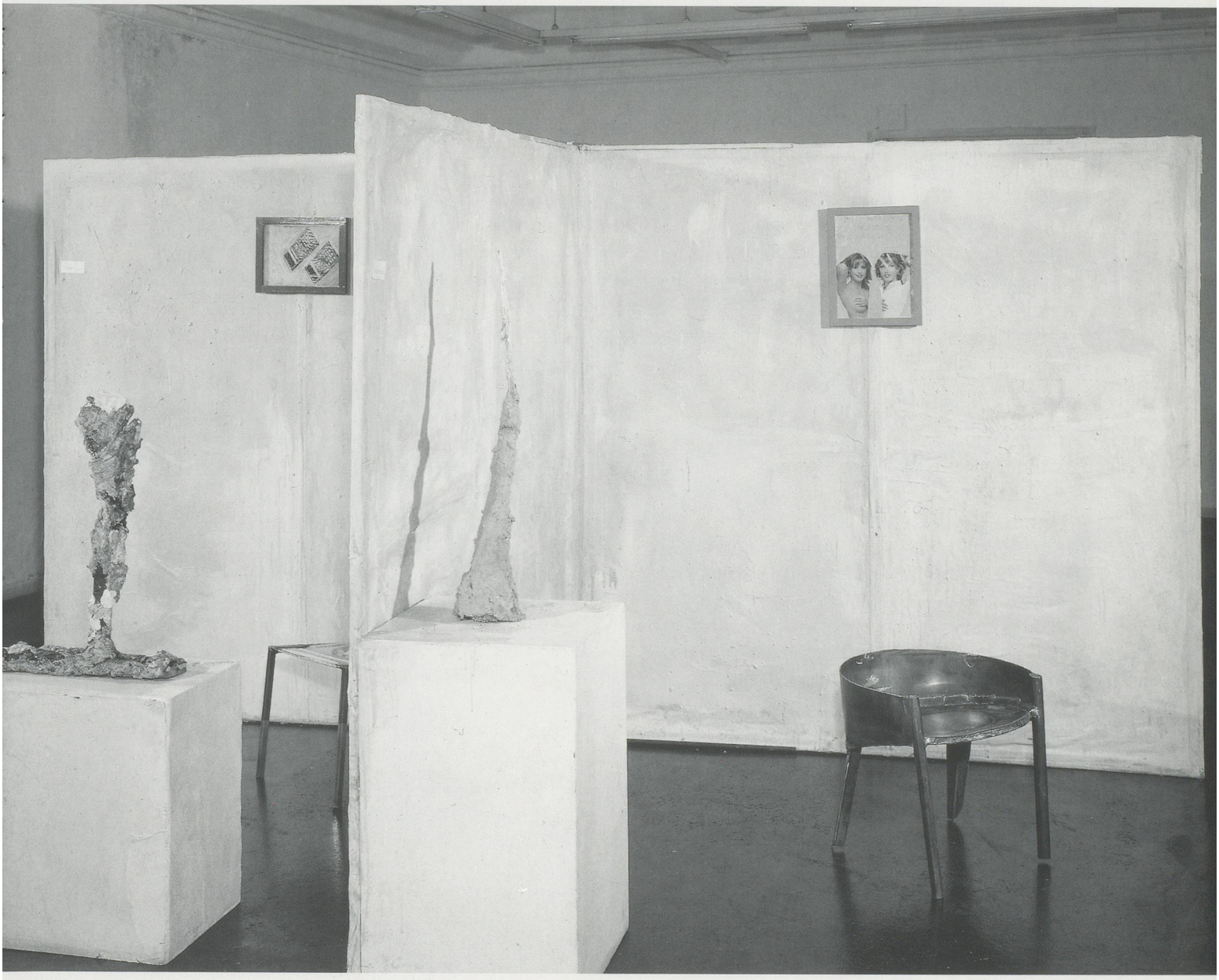
(Translation: Catherine Schelbert)

Ferdinand Schmatz für Franz West und Jürgen Wegener,
Wegener Räume 2–5:
Wenn es, verwegen, den «ganzen Erdteil» nach Alfred Wegener tatsächlich gibt, dann sind die fünf anderen dessen multiplizierte Einmaligkeit. Dass aber die inneren Kontinentalverschiebungen der Mechanik der Tromben entsprächen, wird zurückgewiesen. Die retromultiple Deutung der durchgemischten Arbeiten als horizontale Verschiebung von Bildern, Zeitungsartikeln und Stücken wäre demnach angebracht.



FRANZ WEST, WEGENER RÄUME 2–5 / WEGENER ROOMS 2–5, 1988. (PHOTO: WOLFGANG WOESSNER)

Ferdinand Schmatz for Franz West and Jürgen Wegener,
Wegener Rooms 2–5:
If, according to Alfred Wegener, the "entire continent" does indeed exist, then the other five are its uniqueness multiplied. However, the thesis that interior continental shifts correspond to the mechanics of waterspouts has been repudiated. The retromultiple interpretation of intermixed works as horizontal shifts in pictures, newspaper articles, and pieces would then be fitting.



JAN AVGIKOS

Sex in the Afternoon

Despite their sedate qualities as couches and chairs, and pedestal-mounted or hand-held sculptures, Franz West's works seem always to belie another mission, as though publicly their masquerade was quietly aesthetic, but privately their purpose was fetishistic and host to some orgiastic activity. While the larger plaster pedestal pieces merely pictorialize as material residue an imagined erotic, the metal furniture and multiples court a range of participatory engagement; the latter, in particular, actually requiring another's hand(s) to squeeze and bend and mold them into fulfillment of a more complete state. In his installation at the 1990 Venice Biennale, West fêted the provocative sexual subtext of his work by drenching the walls of the austere Austrian pavilion with a Pompeiian red synonymous with the Villa of Mysteries whose frescoes illuminate flagellation rites of a Dionysian cult. In these surrounds, the rough hunks of hewn plaster, the beckoning benches, and malleable interactive pieces had the collective appeal of components of a set designed for a theater of decadence.

Vienna Aktionismus is the collateral of such subliminal connotations. Much as Günther Brus's gestural paintings record the body lunging, thrusting, and stabbing at a surface, or Otto Mühl's archaeological accumulations echo therapeutic rituals of distress and ecstasy, West's sculptures preserve, in their stilled physicality and expressive rustication, the intimation of an aggressive, sexually charged genesis. In his paper collage pieces, however, the libidinal is substantiated in pictorial narratives that contextualize the sculptures and themes of the studio and the artist's activity within an explicitly sexual arena. Over the course of several decades, the formal development of the collages has evolved from samples of artists' signatures that suggest early influences (Joseph Beuys, Arnulf Rainer, Walter Pichler, and so on) to the most recent works in which cutout photographs are pasted onto painted surfaces which, in turn, are color xeroxed and layered again with photographic images and additional thin washes of paint. The collages maintain the fluidity and immediacy of the sculptures, but the crudeness of their manufacture is tempered by sun-drenched color and idyllic scenes evocative of adult leisure in a Mediterranean environment. The effect is to transform the primitive brut and brawn and rugged earthiness that are the striking characteristics of the surfaces and shapes of the three-dimensional works, into lulling meditations of *luxe, calme, et volupté.* Surrounded by variegated pastels and in simplified gestural fields, whether denotated as sea or landscapes or luxuriously color-sueded interiors, couples copulate, or male figures sport inviting erect phalluses, or female nudes lounge seductively on metal couches or engage West's sculptures in provocative masturbatory play. The elements of this universe have the focused clarity of sensual pleasure. Instead of the violent actions of Brus and Mühl rumbling in the background, the collages are evocative of Matisse's Nice period, and, closer to home, Austrian painter Maria Lassnig's summer-keyed palette and abstracted erotic body forms. Whether or not one interprets West's collages in terms of what it is to paint, or to make sculpture, or to "live with art," their effect is to rescue the element of expressivity in his work from a "taking your pants down" urgency.

JAN AVGIKOS is a New York-based critic and contributing editor to *Artforum.*

OHNE TITEL, 1990, Farbphotokopie, Collage übermalt, 27 x 49 cm / UNTITLED, color photocopy, collage overpainted, 10⅝ x 19¼".

OHNE TITEL, 1990, Farbphotokopie, Collage übermalt, 27 x 49 cm / UNTITLED, color photocopy, collage overpainted, 10⅝ x 19¼".

A CONVERSATION BETWEEN MARTIN GUTMAN, JÜRGEN WALTER AND FRANZ WEST

F.W.: So these are the pictures for the article. Bart Cassiman asked me to prepare fifteen pages for this book. At first I wanted to make a biography with my collages from the beginning to now. I wanted the different styles to describe my life as an artist.

M.G.: And then what happened?

F.W.: I went to Venice to install my work in the Austrian pavilion and I thought that Bart, Jürgen and me could write the article there. We wanted to write it in the style of those magazines you find at the hairdresser's or the dentist's, full of the latest scandals and autoraces with naked women in between.

M.G.: In America you don't find naked women in magazines like that.

F.W.: Oh, here you find lots of them. I used to put them in my collages. Now I've got my own models; I'm autonomous.

M.G.: Do you take the photographs yourself?

F.W.: No, I have other photographers.

J.W.: What do you tell the photographer to do?

F.W.: I ask the models to associate a movement with my *Passstücke.*

M.G.: You still didn't tell us why you never prepared the pages for the book.

F.W.: I had a rush hour for two straight weeks in Venice. I should have committed myself to a sanatorium when I came back, but I didn't and just kept going.

M.G.: What did you finally do?

F.W.: I xeroxed old works. This was the first time I used color copies. My original pictures were an alienation of the magazine photographs and the xerox was in turn an alienation of the collages. That means I had some new pictures of myself. Finally after Venice I had a completely new biography.

M.G.: In Vienna even alienation gets alienated.

F.W.: I want to talk now about the preface to the Venice catalogue. That really alienated me.

M.G.: Who wrote it?

F.W.: A Viennese. I told him that I used the preface by Deleuze for Sacher-Masoch's *Venus in Fur.* You know the story of "Venus in Fur." It is like the Pygmalion story. A guy falls in love with a statue that he sees in the moonlight. The writer compared me to the hero. He's in love with the sculpture and the props. He said I couldn't communicate because communication would create contradiction.

M.G.: You mean he loves the means more than the women?

F.W.: That's just one of his typical homoerotic reductions. I was also interested in another passage in the book. In Vienna ice-cream parlors are sometimes used during the winter as art galleries or as fur-stores. The pictures shown there are mostly drawn in the style of the last century, so I have come to associate fur with a certain type of art.

J.W.: This is like the paragraph in Deleuze's essay where he talks about Venus wearing the fur not because she's a prude but because she's afraid of the cold.

F.W.: It's like the images that you have in dentists' magazines. Like the alienated pictures, they are very relaxed pictures.

M.G.: So you didn't need to go to the sanatorium after all.

F.W.: Which gave me the time to continue my treatment at the dentist's.

M.G.: It sounds like you really like this treatment.

F.W.: My dentist is masochist too. I pay him with art. He fits my teeth and gets a fitting piece, a *Passstück.*

M.G.: Did you think about Bacon at all when you made these pieces?

F.W.: Lacan talks about Empedocles, a Greek pre-Socratic philosopher, who had a story about the creation of the world. He says that before man was created there were dismembered bodily parts floating around in the world. I think that even before they completed themselves they were already horny. This is what the pictures are about.

OHNE TITEL, 1990, Farbphotokopie, Collage übermalt, 27 x 49 cm / UNTITLED, color photocopy, collage overpainted, 10⅝ x 19¼".

OHNE TITEL, 1990, Farbphotokopie, Collage übermalt, 27 x 49 cm / UNTITLED, color photocopy, collage overpainted, 10⅝ x 19¼".

OHNE TITEL, 1990, Farbphotokopie, Collage übermalt, 27 x 49 cm / UNTITLED, color photocopy, collage overpainted, 10⅜ x 19¼".

AUS EINER UNTERHALTUNG (BERNHARD RIFF, JÜRGEN WALTER UND FRANZ WEST)

J.W.: Um im Kunstlexikon bei B zu bleiben: Lässt sich in den losgelösten Gliedmassen auch etwas von den Körperteilen bei Hieronymus Bosch sehen?

B.R.: In der Psychoanalyse zeigt sich in den Träumen bei fortschreitendem Verlauf der Kur regelmässig eine aggressive Desintegration des Individuums, die sich als Phantasma des zerstückelten Körpers manifestiert.

F.W.: Die Collagen mit den vereinzelten Gliedmassen sind Collagen aus alten Collagen. Damals bei ihrer Collagierung litt ich tatsächlich an zu dieser Thematik Passendem. Damals hatte ich auch kein Interesse an der Darstellung einer dritten Dimension.

J.W.: Welche Dimension hat die Sexualität für dich?

F.W.: Ich begann mit der Herstellung von Passstücken. Diese Passstücke (mittlerweile litt ich nicht mehr an vorhin erwähntem Thema) liess ich mit Modellen photographieren. So habe ich den Zugriff zu Illustriertenphotos nicht mehr nötig. Die Illustriertenphotos sympathisieren gut mit dem Wort Lemure.

J.W.: Du meinst, so wie die Scholastiker die Herkunft der Namen durch ihre Sympathie mit den Gegenständen erklärt haben.

B.R.: Dazu fällt mir eine Passage von Karl Kraus aus den «Letzten Tagen der Menschheit» ein: R. betritt eine Bar, Rotlicht, Larven und Lemuren.

F.W.: Kraus war damals mein Lieblingsautor.

J.W.: Manche Bilder erscheinen durchaus räumlich.

F.W.: Man kann dazu im Lexikon weiter zu C blättern. Bei Carpaccio findet man sowohl einzelne Glieder wie auch ganze Personen auf ein und derselben Darstellung. Ich halte das noch immer getrennt, um Verwechslungen zu vermeiden, sieht man doch hier auf einem Bild Halbierte, Lemuren, auf anderen Seiten in die dritte Dimension integrierte Darstellungen.

J.W.: In der Sixtinischen Kapelle bekommt man Nackenschmerzen.

F.W.: Dazu bin ich zu kurzsichtig.

B.R.: Heute kann man es bequem liegend im Fernsehen anschauen.

J.W.: Wie die reale Welt wird auch die Video-Welt von der Annahme gestützt, dass die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortlaufen wird; die Collage hingegen sprengt den «konstitutiven Stil» (darin liegt ihre Erstaunlichkeit); sie ist ohne Zukunft (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie); sie besitzt nicht den geringsten Drang nach vorn, indes das Video weiterstrebt und somit nichts Melancholisches hat (was ist sie aber letztendlich?).

F.W.: Felix Saiten wurde mit seinem Bambi weltberühmt, ist aber auch der Autor der Mutzenbacherin.

B.R.: Auch ein Triebentmischer.

J.W.: Im Knabenalter gingen wir immer, wenn wir etwas «cash» erobert hatten, in ein Zuckergeschäft und kauften uns Kaugummi, dem in Kuverts kleine bunte Utopiabilder beigepackt waren.

F.W.: Aha, dem entspriesst deine Neugier an bildender Kunst. Mein jetziges Collagieren überlasse ich Photokopierern.

J.W.: Mit derselben Spannung wie beim Auspacken der Utopiabilder wartet man auf den Auswurf der durchgemischten Graphiken.

F.W.: Nur beim Retuschieren gibt es Schwierigkeiten, die Farben für diese Wartezimmerkopien lassen sich schwer rekonstruieren. Wartezimmerwürde zu erlangen erfordert eine jahrelange musische Hingabe. Glaubt ihr, könnte ich diese Schwelle überschreiten? Glaubt ihr, werde ich eines Tages in den Wartezimmern von Zahnärzten, Urologen und Psychologen präsent sein?

JAN AVGIKOS

Sex am Nachmittag

Bei aller Gesetztheit der Liegen und Sessel, der Skulpturen mit Sockel und Griff, scheinen die Arbeiten von Franz West immer zugleich auch noch ein anderes Spiel zu treiben, so als ob ihre Maskerade in der Öffentlichkeit sich hübsch ästhetisch gäbe, privat jedoch als Fetisch und für gewisse orgiastische Betätigungen diente. Während die grösseren Gipssockel-Stücke bloss eine imaginierte Erotik verbildlichen, sie in Materie fassen, fordern die Metallmöbel und *Multiples* partizipatorische Beteiligung in vielfacher Hinsicht. Gerade letztere bedürfen ja der Hand (der Hände) eines anderen, um in die Vollendung eines fertigen Zustands gedrückt, gebogen und geformt zu werden. Bei seiner Installation für die Biennale 1990 in Venedig zelebrierte West den provokanten sexuellen Unterton seiner Arbeit, indem er die Wände des nüchternen österreichischen Pavillons in ein an die Mysterien-Villa gemahnendes pompejanisches Rot tauchte, deren Freskos die Geisselungsriten eines Dionysos-Kultes darstellen. In dieser Umgebung wirkten die groben Stücke von behauenem Gips, die einladenden Bänke und formbaren Interaktions-Stücke wie die Requisiten eines Dekadenz-Theaters.

Mit eben diesen unbewussten Anteilen arbeitet der Wiener Aktionismus. So wie in der gestischen Malerei des Günther Brus die schlagenden, stossenden, stechenden Bewegungen des Körpers an der Bildoberfläche ihre Spuren hinterlassen oder in Otto Mühls archäologischen Akkumulationen die therapeutischen Rituale von Schmerz und Ekstase sich niederschlagen, halten Wests Skulpturen in ihrer eingefrorenen Körperlichkeit und expressiven Ungehobeltheit die Zeichen einer aggressiven, sexuell befrachteten Entstehungsgeschichte fest. Bei seinen Papiercollagen jedoch ist das Libidinöse in Bildgeschichten gefasst, die den Skulpturen und Themen sowie dem Agieren des Künstlers in einer explizit sexuellen Arena ihren entsprechenden Kontext verleihen. Im Laufe mehrerer Jahrzehnte haben sich die Collagen von aufgegriffenen Künstler-Signaturen, die frühe Einflüsse zu verraten scheinen (Joseph Beuys, Arnulf Rainer, Walter Pichler etc.), bis hin zu den neuesten Arbeiten entwickelt, bei denen ausgeschnittene Photos auf gemalte Oberflächen geklebt wurden; das Ganze ist seinerseits farbig kopiert und noch einmal von Photos und dünnen Farbschichten überlagert. Zwar behalten die Collagen das Fliessende und Unmittelbare der Skulpturen bei; doch die Rohheit ihrer Herstellung wird gemildert durch die sonnengetränkte Farbe und idyllischen Szenen, die an sinnenfrohen Müssiggang in mediterraner Umgebung erinnern. So wird aus der polternd-rohen, unverbildeten Erdigkeit, die die Oberflächen und Formen der dreidimensionalen Stücke so einprägsam macht, das geruhsame Sinnen von *luxe, calme et volupté*. Eingebettet in Pastellfarben und gestisch-reduzierte Felder – seien es Landschaften, luxuriös mit farbigem Velours ausgeschlagene Interieurs oder das Meer – kopulieren Paare, präsentieren Männer ihren einladend erigierten Phallus, rekeln weibliche Akte sich verführerisch auf metallenen Sofas oder beziehen Wests Skulpturen in ihr provokant-masturbatorisches Spiel mit ein. Die Elemente dieses Universums haben die konzentrierte Klarheit sinnlicher Lust. Im Gegensatz zur hintergründig rumoren-

---

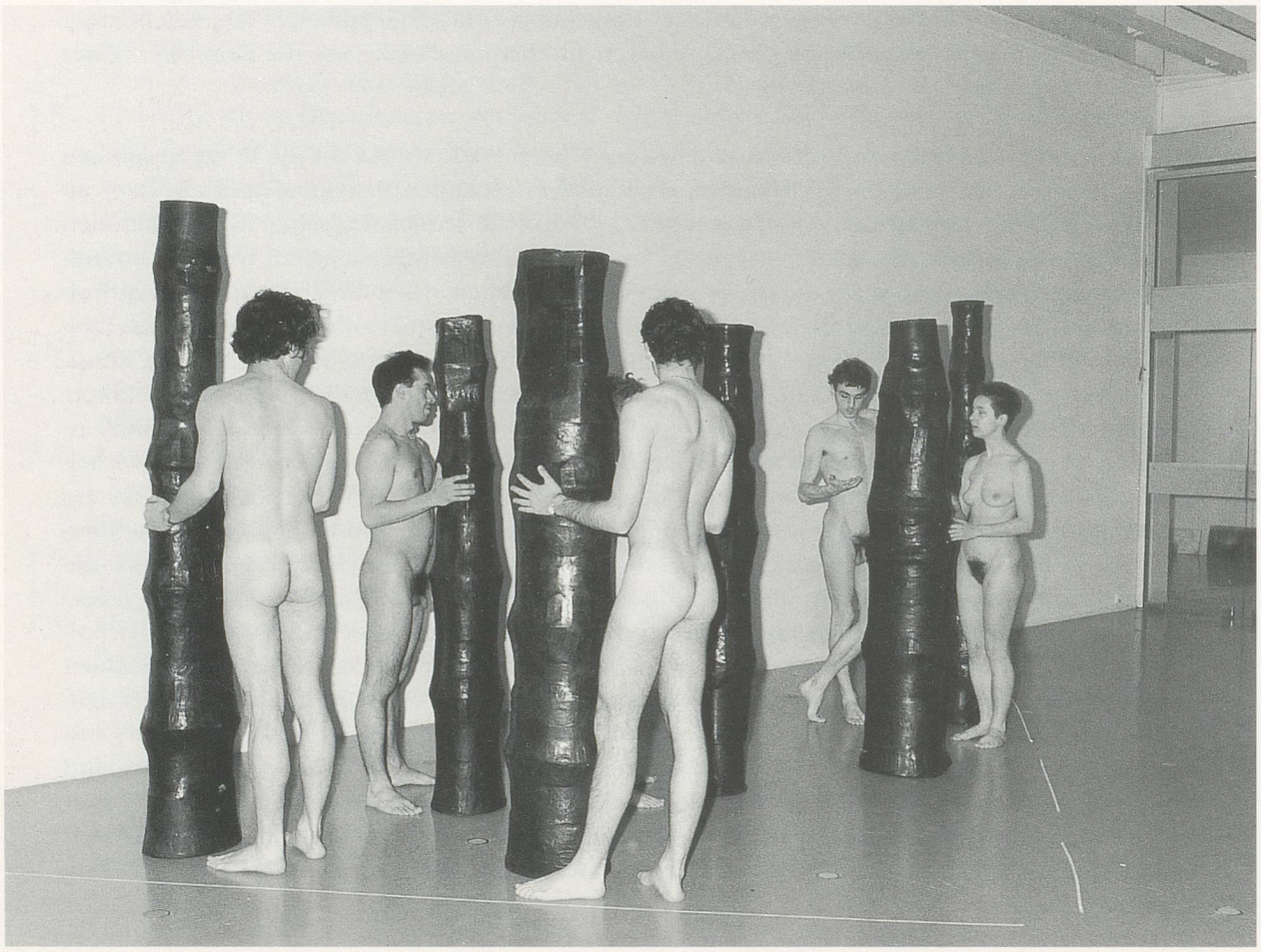
JAN AVGIKOS ist Kunstkritikerin in New York und schreibt regelmässig für *Artforum*.

den Gewalt in den Aktionen von Brus und Mühl erinnern die Collagen an Matisses Zeit in Nizza und – in heimatlichen Gefilden – an die sommerlich gestimmte Palette und die abstrakt-erotischen Körperformen der österreichischen Malerin Maria Lassnig. Gleichviel ob man Wests Collagen im Sinne der Frage betrachtet, was es nun bedeutet, zu malen oder Skulpturen zu machen oder «mit Kunst zu leben», sie befreien jedenfalls die Expressivität in seinem Werk von jenem Drang, unbedingt «die Hosen herunterlassen» zu müssen. *(Übersetzung: Nansen)*

Leere Leimkübel, übereinandergeklebt und mit Blaupapier überzogen, werden von sieben nackten Personen so lange herumgetragen, bis der Aussteller ein Zeichen zum Stillstand gibt. Die Arbeiten werden abgestellt und so gezeigt. Dieser Vorgang kann beliebig oft wiederholt werden, doch sind nachträglich keine Korrekturen möglich.

Empty paste buckets, glued together and covered with blue paper, are carried around by seven people in the nude without interruption until the curator signals them to stop. The works are then put down and shown that way. This procedure can be repeated as often as desired, but no subsequent corrections are possible.

FRANZ WEST, 7 SÄULEN / 7 PILLARS, 1989. (MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, PHOTO: PHILIPPE JOFFRE)



MARTIN PRINZHORN

Kollaboration und die Frage der Komplettheit

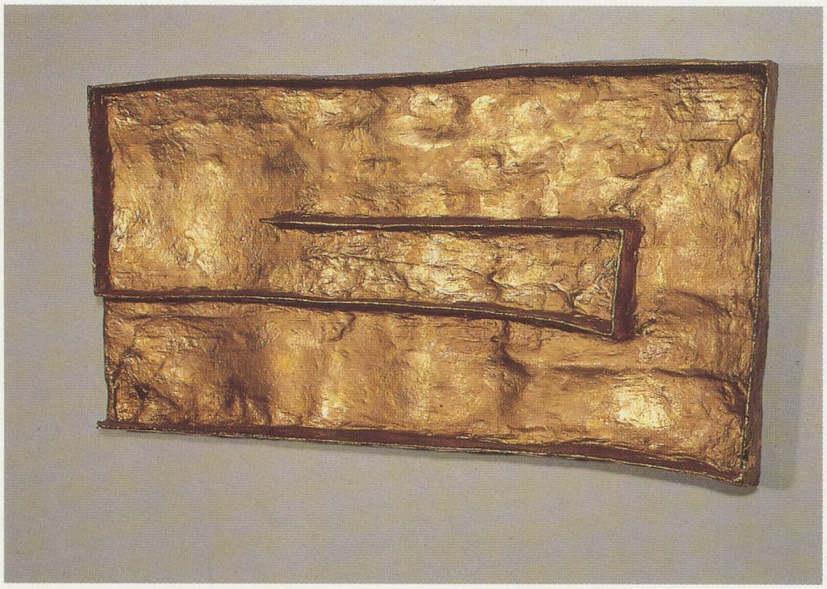
Eine Methode ist kein Instrument, das indifferent angewendet werden kann. Als beste Strategie gegen Indifferenz wird meistens Klarheit und Einfachheit der Methode gesehen. Dem scheint Franz West manchmal zu widersprechen: Auf eine Skulptur, die aus der Ferne betrachtet eine fast minimalistisch klare 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."

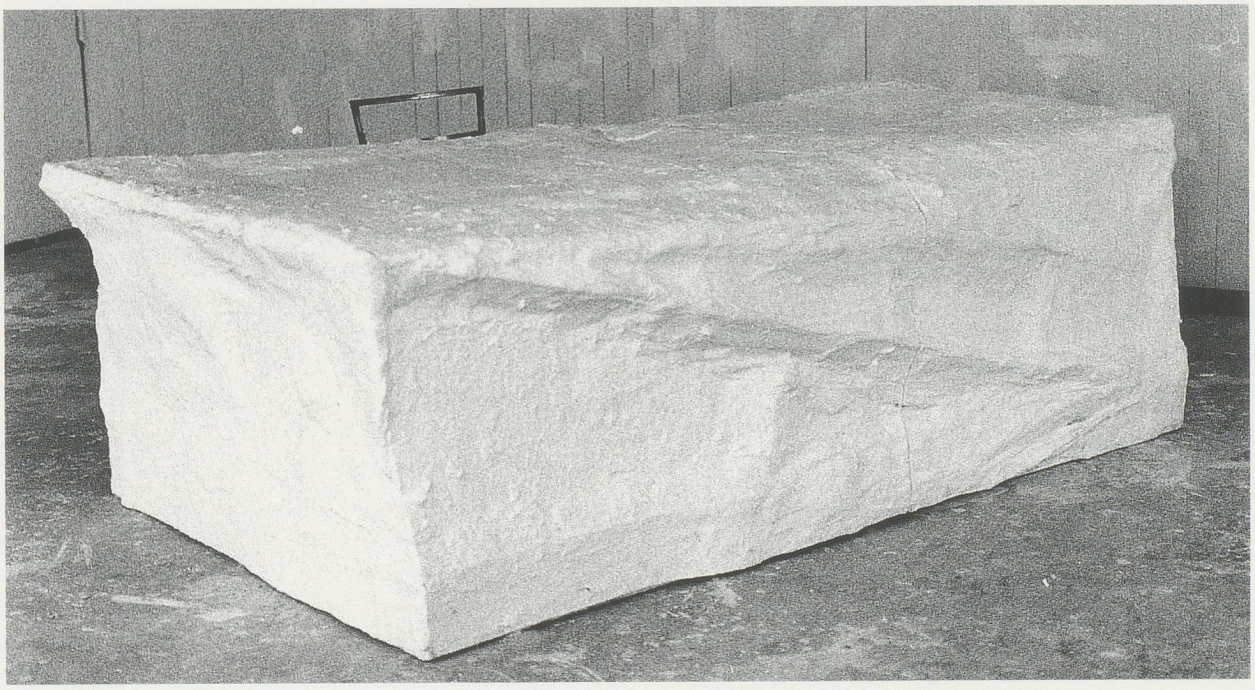


FRANZ WEST, FREUDE, 1985, Papiermaché, Metallfolie, 52 x 101 x 9 cm / JOY, 1985, papier-mâché, metal foil, 20½ x 39¾ x 3½".

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.*

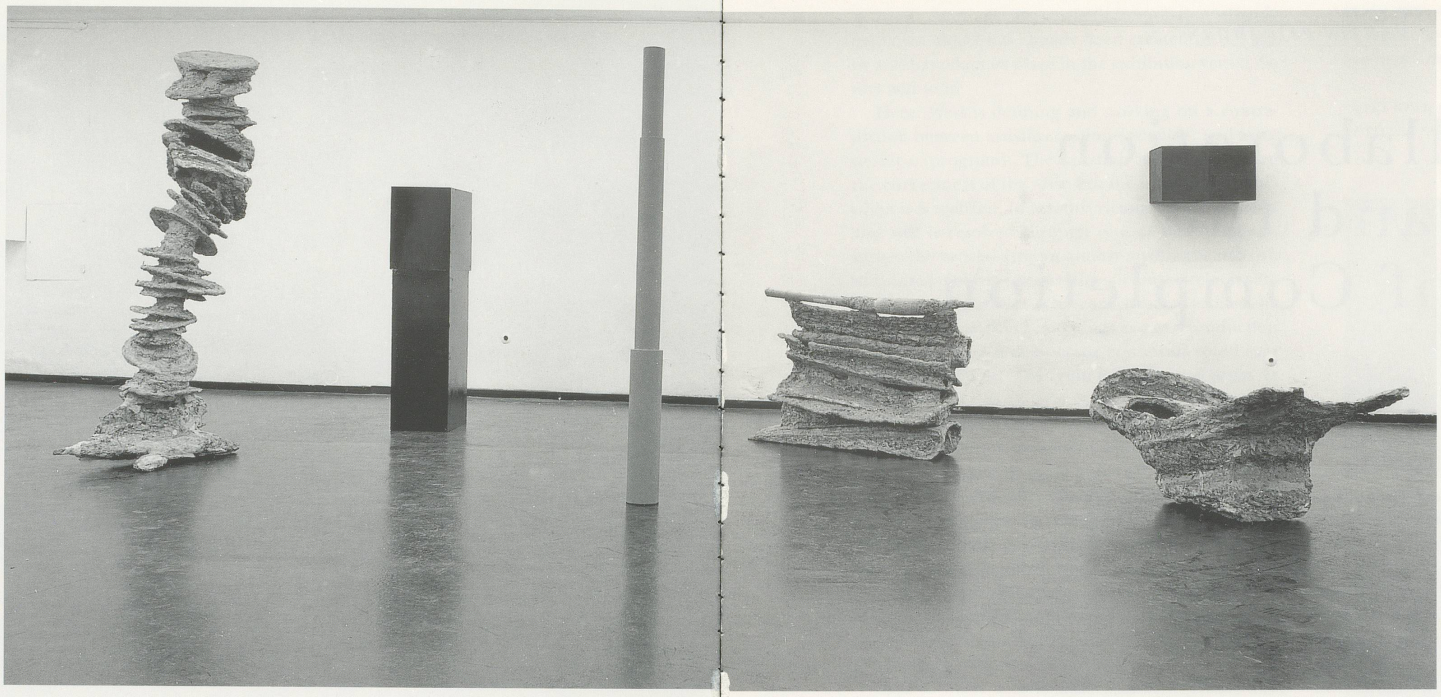
FRANZ WEST, EO IPSO, 1987, Eisen lackiert, zweiteilig, 188 x 546 x 115 cm und 83 x 57 x 52 cm / lacquered iron, two parts, 46½ x 215 x 45¼" and 32⅝ x 22½ x 20½". (PHOTO: WOLFGANG WOESSNER)

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.

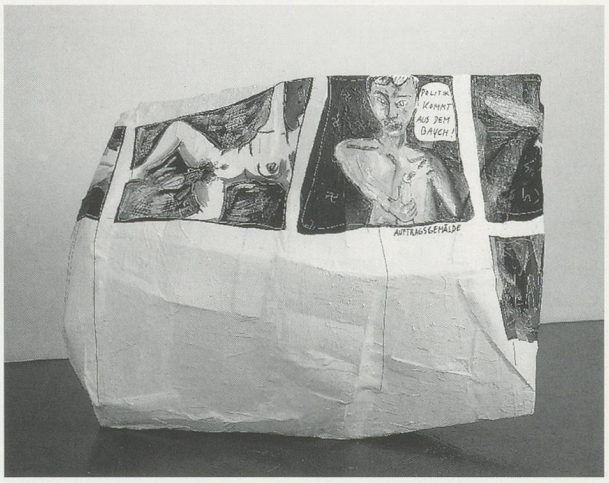
Franz West
und Georg Schöllhammer
(Translation: Catherine Schelbert)

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?

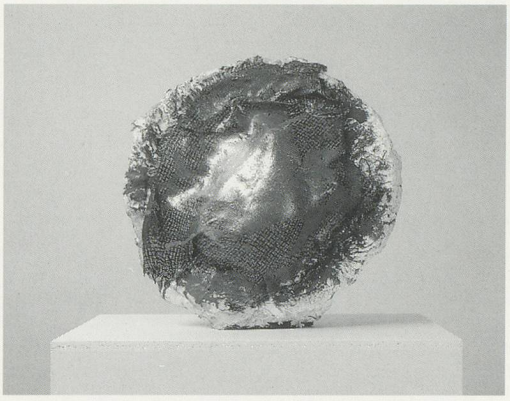
Here, West is defining and working on a contradiction between artistic creation (practice) and artistic idea (program). The creation is there to prove the correctness of the idea; but the idea is there only when it is realized. In art, this vicious circle has been and still is resolved through one of 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.

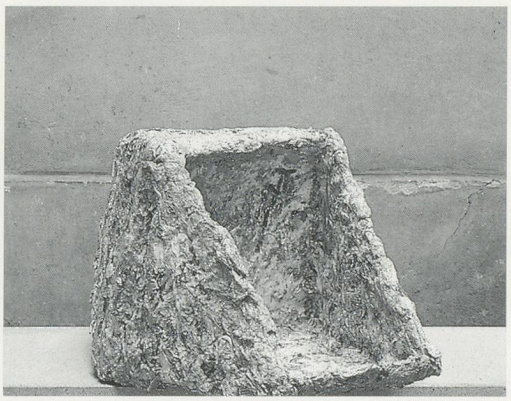
And so West adopts a different course, neither tending to purify and concentrate, nor simply transferring the problem into the public domain, but operating additively. He negates the completion of the sculpture by incorporating in it a collage, or the work of another artist, or the words of others, or 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)

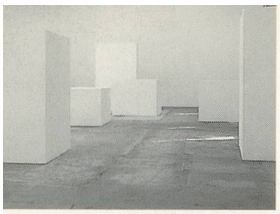
FRANZ WEST, HERBERT BRANDL, OHNE TITEL / UNTITLED, 1991, 50 x 53 x 25 cm / 19⅝ x 21 x 10". (PHOTO: WALTER KRANL)

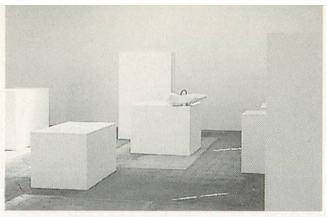
FRANZ WEST, OHNE TITEL / UNTITLED "ANALOGICUM", 1987.

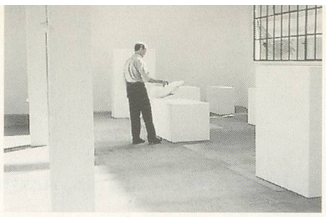


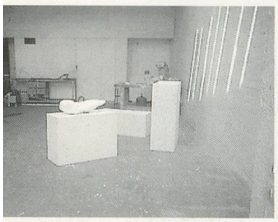


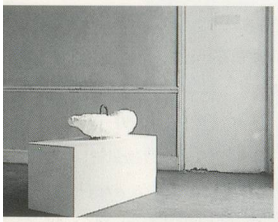
1) In German, the feminine noun *Freude* means "joy."

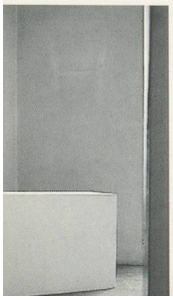


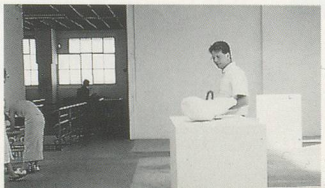












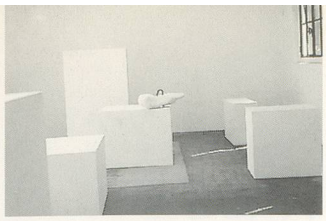
FRANZ WEST & AXEL HUBER

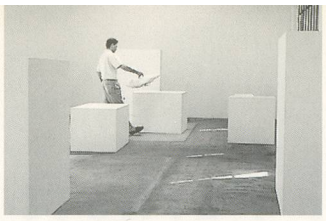
3 oder 17

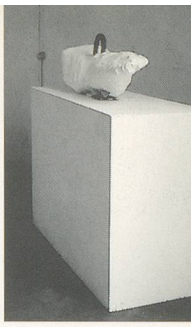
NEHMEN SIE DIE SKULPTUR IN DIE HAND UND STELLEN SIE SIE AUF EINEN ANDEREN SOCKEL

Es gibt zwei Versionen dieses Werkes: eine mit 3 (Der kundige Betrachter schwankt zu Recht zwischen dem knapp verhüllten Bild der dialektischen Bewegung und einem etwas kläglichen Remake der Grundpfeiler dieser Welt. Die Hand auf das Objekt zu legen, das er als Skulptur erkennt, genügt, um ihn die dritte Dimension des Werkes erfahren zu lassen: Es fordert ganz offensichtlich zum Anfassen auf. Ergreifen Sie das Objekt und tragen Sie es von Sockel zu Sockel. Ohne dieses aktive Begreifen bleibt das Werk in gewisser Weise unvollständig, bedürftig. Ohne diese zärtliche Geste, deren Theatralik, Dreistigkeit oder Eleganz Sie ganz nach Belieben modulieren können, bleibt es das Äquivalent eines Mangels. Ergreifen Sie es also. Kein fremdes Auge wird Sie dabei heimlich beobachten. Die Vollendung des Seins liegt in Ihren Händen.) und eine mit 17 Sockeln; denn mein Atelier befindet sich im 3., aber ich schlafe im 17. Bezirk.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Aeberli)







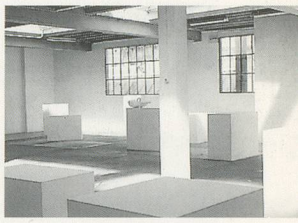
FRANZ WEST & AXEL HUBER

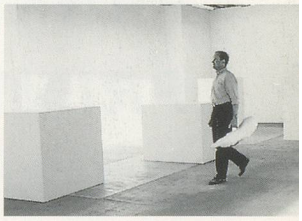
3 or 17

GRAB THE SCULPTURE BY THE HANDLE AND PUT IT ON ANOTHER PEDESTAL

There are two versions of this piece: one with three pedestals (The alert observer will understandably hesitate between the barely veiled image of dialectical movement and a somewhat lame remake of all the pedestals in the world. The handle on the mass that he will identify as a sculpture will suffice to make him grasp the work's third dimension: indeed, it openly invites one to lay one's hand on it. Without this active reception, the work would remain somehow wanting, unfulfilled. Without this loving gesture—whose theatricality, boldness, or elegance you will modulate at your own discretion—it would remain the equivalent of a lack. So go ahead and grab. No stranger's eye is secretly spying on you. The fulfillment of Being is in your hands.) and one with seventeen—because my studio is in Vienna's third district, but I sleep in the seventeenth.

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)





FRANZ WEST, 3 OU 17, 1993, Installation, Musée d'art moderne Genève and Villa Arson, Nice. (PHOTO: AXEL HUBER)

Edition for Parkett FRANZ WEST

ETUI FÜR DIESE AUSGABE VON PARKETT, 1993
BEDRUCKTE AFRIKANISCHE BAUMWOLLSTOFFE, KETTE
AUFLAGE: 180 EXEMPLARE, NUMERIERT UND SIGNIERT

POUCH FOR THIS EDITION OF PARKETT, 1993
PRINTED AFRICAN FABRIC, CHAIN
EDITION OF 180, SIGNED AND NUMBERED

(PHOTO: RIKK ZIMMERLI)