

Richard Artschwager in Basel : ein Rundgang durch die Ausstellung = a tour of the exhibition

Autor(en): **Ammann, Jean-Christophe / Pasquill, Peter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 7: **Collaboration Brice Marden**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679812>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

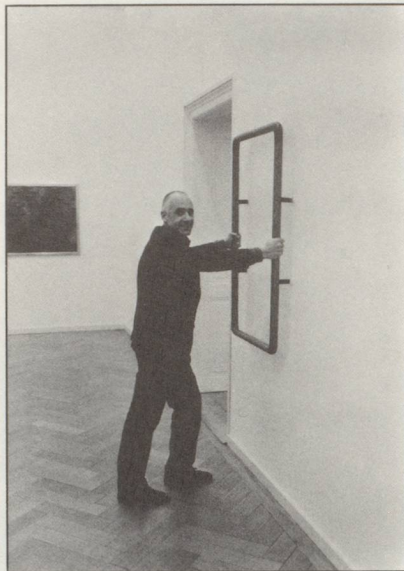
RICHARD ARTSCHWAGER IN BASEL

Ein Rundgang durch die Ausstellung

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Als Richard Artschwager einige Tage vor Eröffnung seiner Retrospektive (6. Oktober bis 10. November 1985) die Räume der Kunsthalle Basel betrat, war die Einrichtung der Ausstellung so gut wie beendet. Das war auch so vereinbart gewesen, hatten wir doch die Zusammenstellung der Werke und ihre möglichen Standorte lange Zeit im voraus bis ins Detail abgesprochen. Dennoch brachte Artschwager einige wichtige Korrekturen an.

Sie betrafen vor allem die Hängung der Bilder und der Wandobjekte. Ich hatte sie meistens zu hoch angebracht. Er wollte sie tiefer haben, um den unmittelbaren körperlichen Bezug herzustellen. Aus verständlichen Gründen, geht es in seinem Schaffen (ab 1962) doch grundsätzlich um Probleme der Wahrnehmung und somit auch um deren Reflektion, ob sie nun den Tastsinn, das Sehen (räumliches Wahrnehmen) und Hören, oder das Orientierungsvermögen betreffen. Artschwager versteht jedoch diese Thematik nicht als ein künstlerisches Problem, sondern als Problem eines jeden Menschen in seinem Leben. Indem er dieses Anliegen in seine Kunst einmünden lässt, hat er seinem Schaffen eine *O f f e n h e i t* bewahrt, die ihn von



RICHARD ARTSCHWAGER, *HANDLE / ZUM GREIFEN*, 1962

vielen Künstlern seiner Generation unterscheidet (Artschwager wurde 1923 in Washington D.C. geboren). In der Tat besitzt sein Werk kein Alter: Es könnte heute, morgen oder gestern entstanden sein.

Beginnen wir unseren Rundgang mit dem Werk *Handle* (Zum Greifen), aus dem Jahr 1962. Natürlich denkt man zuerst an einen Rahmen. Den abgerundeten Kanten entspricht die Distanz von 10 cm von der Wand, an welcher das Werk befestigt ist. Ein rechtwinkliger, direkt auf der Wand liegender Rahmen würde

den beliebigen Wandausschnitt als mögliches Bild kennzeichnen. Im Falle hier dagegen gleitet die Wand gleich einem Film hinter dem Rahmen für alle möglichen Bilder entlang. Über und unter rechtwinklige Ecken könnte dieser Film von vielen möglichen Bildern nicht gleiten. — Aber der Rahmen kann noch eine ganz andere Funktion besitzen. Wer sich einmal daran gehalten hat, dem wird klar, was es bedeuten kann, sich an einem Rahmen zu halten: Es gibt Leute, die, um sich in ihrem Leben zurechtzufinden, sich ständig an einem Rahmen halten müssen. Anderen gelingt es, den Rahmen von Zeit zu Zeit zu vergessen; und einige wenige können ihn gar durchbrechen. Der Lebensrahmen ist die Möglichkeit schlechthin, sich eine Identität aufzubauen.

Ein weiteres wichtiges Werk aus dem Jahre 1962 ist *Portrait I*. Auf einer schmalen Kommode mit fünf

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, Leiter der Kunsthalle Basel. Von 1968-77 Direktor des Kunstmuseums Luzern. 1972 Mitglied des Organisationskomitees der documenta 5 in Kassel. Herausgeber zahlreicher Ausstellungskataloge.

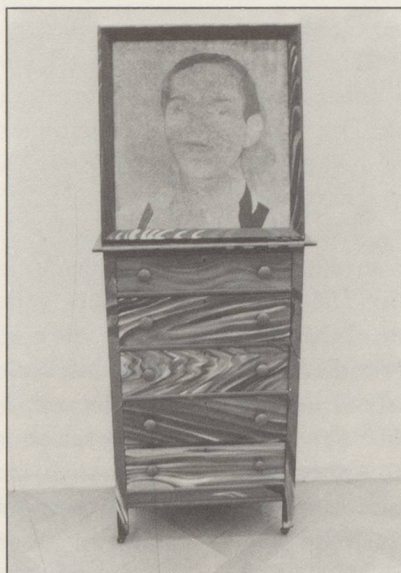
RICHARD ARTSCHWAGER IN BASEL

A tour of the exhibition

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

When Richard Artschwager entered the Kunsthalle Basel a few days before his retrospective exhibition was due to open (October 6, to November 10, 1985), the installation of the exhibition itself was nearing completion. This had been our arrangement and detailed discussions on the choice and possible positioning of the works had taken place some time beforehand. Nevertheless Artschwager made several important corrections. He was especially concerned about the hanging of the pictures and the wall-objects, most of which I had hung too high. He wanted them lower in order to bring about immediate physical relationship. For understandable reasons, his basic preoccupation since 1962 has been with problems of perception, and these are reflected on his work. Touch, seeing (spatial perception), hearing and the sense of orientation have all fallen within its scope. Artschwager does not view this topic as an exclusively artistic problem but one which affects every human being during his life. By allowing this concern to permeate his art, he has preserved an openness in his work which distinguishes him from many artists of his generation. (Artschwager was born in 1923 in Washington D.C.) His work is indeed ageless: it could be from today, tomorrow or yesterday.

Let us begin our tour of the exhibition with *Handle* which dates from 1962. Naturally, the first thing which



RICHARD ARTSCHWAGER, PORTRAIT I / PORTRAIT I, 1962

springs to mind is a frame. The distance of inches separating the work from the wall on to which it is fixed is in keeping with the rounded-off edges. A rectangular frame against the wall might lead one to suppose that the arbitrary area of wall thus outlined was a picture.

However, the case here is that the wall appears to glide along behind the frame like a film for every possible picture. Such a film could not glide over and under rectangular edges. The frame could also have quite a different function, as the title suggests; a means of support, and anyone who has ever needed to hold on to some kind of support in life knows exactly what it can imply.

There are people who constantly need such a support in order to be able to get through life. Others manage from time to time to put it from their minds, while only a few are able to do without one altogether. A framework for life in itself is one's chance of developing an identity.

Portrait I is another important work from 1962. A portrait framed in the manner of a photographic memento stands on top of a narrow chest of five drawers. The overlarge frame containing a life-sized portrait covers, together with its supports, the entire upper surface of the chest. One inevitably asks oneself the question: is the picture a representation or a reflected image? That it is «neither one nor the other» and «both at the same time» is the effect calculated for. Whoever would think of standing a photograph or even a mirror of this size on such a precariously small surface? The chest of drawers is painted greyish white and the grain of the wood seems exaggeratedly large. The viewer is held back at a distance by the fact that the chest has been painted and this

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, director of the Kunsthalle Basel. From 1968-77 director of the Lucerne Art Museum. 1972 Member of the organizing committee of documenta 5 in Kassel. Editor of numerous exhibition catalogues.

Schubladen steht ein Bildnis in einem Rahmen, wie man ihn für Erinnerungsphotos verwendet. Der Rahmen und seine Stützen decken vollständig die ganze Oberfläche der Kommode. Es handelt sich somit um einen übergrossen Rahmen mit einem lebensgrossen Portrait. Man stellt sich unweigerlich die Frage: Ist es ein Abbild oder ein Spiegelbild? Das «Weder-noch» oder «Sowohl-als-auch» ist genau kalkuliert, denn wer stellt schon ein Photo oder gar einen Spiegel von dieser Grösse auf eine derart prekär bemessene Oberfläche? Die Kommode ist grauweiss bemalt und täuscht eine überdimensionierte Holzmaserung vor. Der Einladung, die Schubladen zu öffnen, steht die den Betrachter auf Distanz haltende Bemalung entgegen.

Wenden wir uns nun dem Portrait zu. Es ist grau in grau auf eine grobkörnige Hartfaserplatte gemalt und stellt einen jungen Mann dar. Die grobkörnige Hartfaserplatte bildet bis heute die Malunterlage Artschwagers. Grau in grau grundiert und bemalt, treten auf ihr die verschiedensten Bilder in Erscheinung. Ein Spektrum von 360° gewissermassen. Wie ist das zu verstehen, in Anbetracht der jeweils sehr präzisen Möbel-Skulpturen? Ich glaube: ganz einfach, weil der Phantasie im Vergleich zum Greifbaren keine Grenzen gesteckt sind. Blenden wir für einen Moment in die Jugendjahre Artschwagers zurück. Als Nachrichtensoldat sitzt er im Zweiten Weltkrieg am Radar und wartet bis ein *Blp* — ein mit einem Ton verbundener Suchgegenstand — auf dem Schirm in Erscheinung tritt (wir kommen noch darauf zurück). Im Krieg wartet man viel. Die Phantasie und die Erinnerung werden oft übermächtig. Diese grauen Hartfaserplatten sind wie Radarschirme, sind potentielle Bildträger. Die Bilder, die Artschwager aus diesen grauen, grobkörnigen Flächen wachsen lässt, sind ebenso sehr seine Bilder wie jene der Betrachter; jene zufälligen Bilder, die sich beim unbeteiligten Be-

trachter und aus der inneren Abwesenheit heraus einstellen, die da und dort Gesehenes festhalten. Auch das hat mit Wahrnehmung zu tun, insofern sie Erinnerungen und Assoziationen betrifft. So ist dieser junge Mann eine Reminiszenz: Artschwager war in Barcelona, öffnete eine Zeitung und stiess auf die Photographie eines Mannes, der seine Schwester umgebracht hatte.

Portrait I ist insofern wichtig, als es die metaphorische Dimension des Gebrauchsgegenstandes als Kunstwerk genau definiert. Die Skulptur holt den Betrachter einladend an sich heran und hält ihn gleichzeitig auf Distanz.

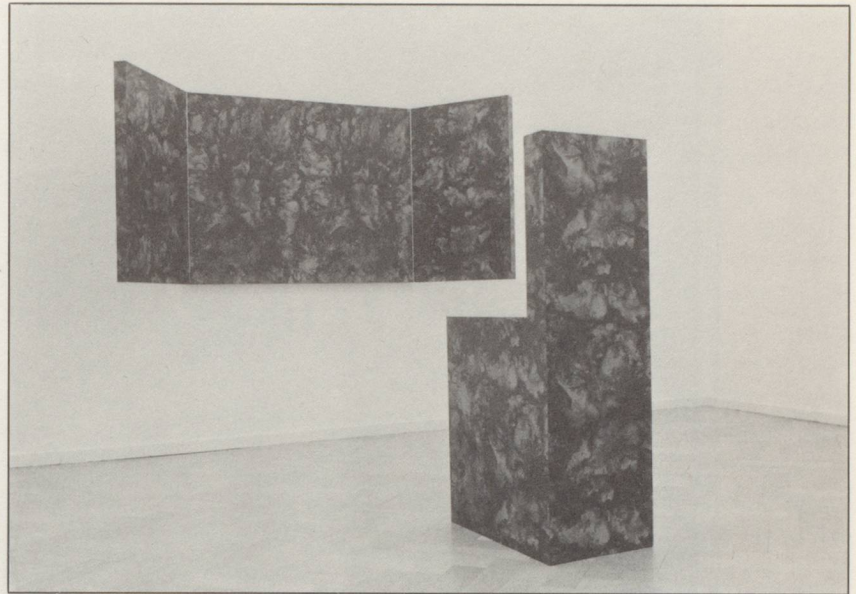
Die *Eight Rat Holes*, acht Rattenlöcher, (1968-75), haben mit der Erinnerung zu tun. Nicht nur ist die Position der «Löcher» von Bild zu Bild verschieden, auch die Rahmengrösse variiert (die Position der «Löcher» verändernd). Es gibt bekanntlich zwei Dinge, die einem im Leben Kummer bereiten können: das Verlegen der Brille und der Schlüssel... Man ist zum Beispiel ganz sicher, die Brille auf den Küchentisch gelegt zu haben und findet sie schliesslich dennoch im Badezimmer. Oder man glaubt eine präzise Erinnerung an einen Gegenstand zu haben, der sich später in der Wirklichkeit als ein ganz anderer herausstellt. — Entsprechend war die Hängung auf die durchgehende Wand von



counteracts the invitation to open the drawers.

Turning to the portrait, we observe that it is of a young man painted grey in grey on a coarse-grained hardboard panel which is still the surface favoured by Artschwager for his painting. The widest variety of pictures grounded and painted grey in grey have appeared on such hardboard panels — in a way, a spectrum of 360°. How is this to be understood when one takes into account the always extremely precise furniture sculptures? I believe, quite simply, that it is derived from the fact that no limits are set to the imagination when compared to tangible reality. Let us look back for a moment to the years of Artschwager's youth. While serving during the Second World War, Artschwager would sit waiting for a «blp» — an object emitting a sound — to appear on the radar screen. (I shall return to these presently.) In war one has to do a lot of waiting and the imagination and memory can often exercise an overpowering influence. Hardboard panels, like radar screens, are capable of bearing or displaying images. The pictures which Artschwager allows to grow out of these grey, coarse-grained surfaces are just as much his pictures as those of the observer; those pictures which arise fortuitously in the uninvolved observer or result from a state of inner absence capture what has been happening simply here and there. This is also connected with perception in that memories and associations are involved. This young man is thus a reminiscence: when he was in Barcelona, Artschwager opened a newspaper and came across the photograph of a man who had murdered his own sister. The importance of *Portrait I* rests in the way it defines the precise metaphorical dimension of the everyday object as a work of art. The sculpture beckons invitingly to the observer but simultaneously keeps him at a distance.

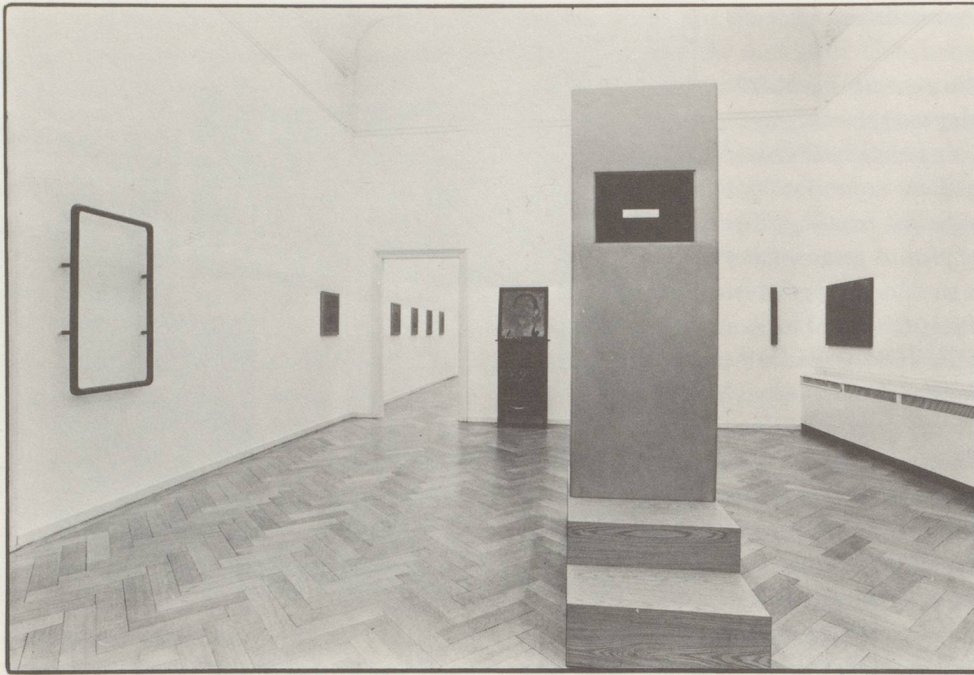
Eight Rat Holes, (1968-75), is about memory, for not only is the position of the hole different from picture to picture but the size of the frame varies too (thus altering the position of the holes). There are two things which can really make one's life a misery: mislaying one's glasses or one's keys... You are certain that you have left your glasses on the kitchen table but you eventually find them in the bathroom.



LEFT / LINKS: RICHARD ARTSCHWAGER, *EIGHT RAT HOLES* (DETAIL) / ACHT RATTENLÖCHER (DETAIL), 1968-75
ABOVE / OBEN: RICHARD ARTSCHWAGER, *TRIPTYCH III* / TRIPTYCHON III, 1967, AND / UND: *CHAIR / STUHL*, 1966

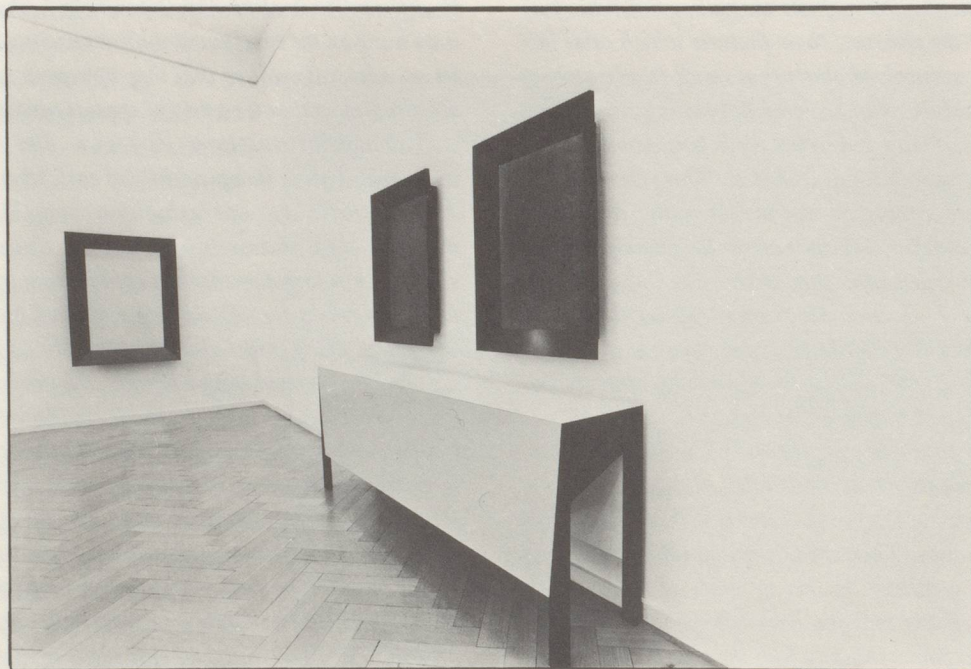
Then again, you believe that you can remember exactly what a particular object looks like but later it turns out to be entirely different in reality. Correspondingly, the «Rat Holes» were hung on the continuous wall connecting two rooms and on an adjacent wall so that they appeared in the context of other works and in a variety of spatial conditions.

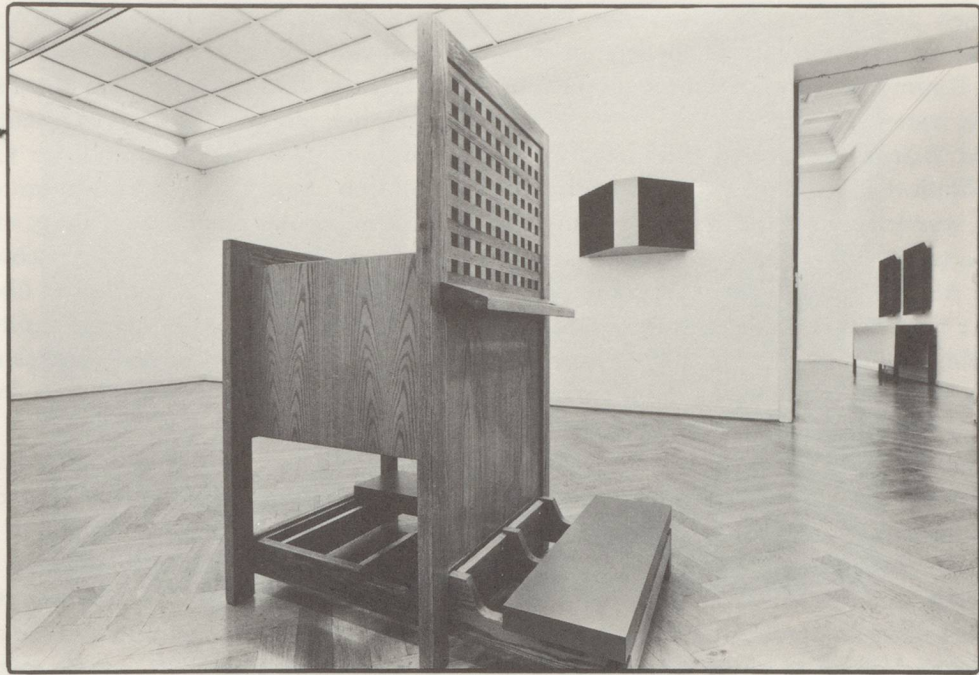
Although the sculptures *Chair* and *Triptych* were created quite independently of each other, in 1966 and 1976 respectively, our exhibition brought them into a markedly close relationship: in a sense, throne and altar. It should not be forgotten that after graduating in cell biology at Cornell University, Artschwager learned how to be a carpenter and made ships' altars for the U.S. navy. Both works are of wood overlaid with Formica, the colour of which here bears a resemblance to the grain of rosewood. And the deception is genuine since the material just happens to be like that. Artschwager, however, is concerned with more fundamental matters. A work of art is, in itself, something artificial. So if, for instance, he constructs a piece of furniture whose function is practical as well as implied, it is, none the less, to be interpreted metaphorically and never from a functional point of view. The illusive surface nature of Formica is well suited



RICHARD ARTSCHWAGER, TOWER II / TURM II, 1964 (79)

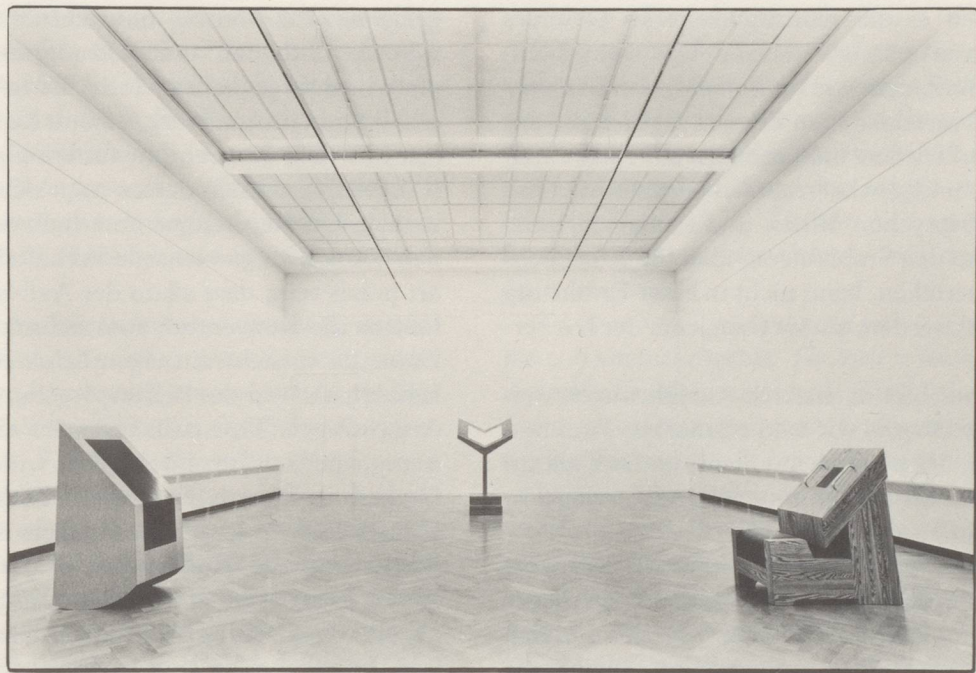
*RICHARD ARTSCHWAGER, LONG TABLE WITH TWO PICTURES /
LANGER TISCH MIT ZWEI BILDERN, 1964*





RICHARD ARTSCHWAGER, TOWER III (CONFESSIONAL / TURM III (BEICHTSTUHL), 1980,
AND/UND: DOUBLE SPEAKER II / DOPPEL-LAUTSPRECHER II, 1966

RICHARD ARTSCHWAGER, LEFT / LINKS: ROCKER I / SCHAUKELSTUHL I, 1964, CENTER / MITTE: BOOK II (NIKE) / BUCH II (NIKE), 1981,
RIGHT / RECHTS: BOOK III (LAOCOON) / BUCH III (LAOKOON), 1981



(Photos: Jean-Michel Neukom)

zwei Räumen und auf eine angrenzende Wand ausgerichtet, so dass die «Rattenlöcher» in verschiedenen Raum- und Werkzusammenhängen in Erscheinung traten.

Chair und *Triptych* entstanden 1966 bzw. 1976. Die beiden Skulpturen sind voneinander unabhängige Werke, wurden aber in unserer Ausstellung in einen strengen Bezug gesetzt. Gewissermassen: Thron und Altar. Man darf nicht vergessen, dass Artschwager nach seinem abgeschlossenen Studium der Zellbiologie an der Cornell University, Ithaca, New York, das Schreinerhandwerk erlernte und für die US-Marine Schiffsaltäre herstellte.

Beide Arbeiten sind mit braunem Resopal überzogen und bestehen aus Holz. Zuerst ein Wort zum Resopal. Es täuscht hier in der Farbe eine Holzmaserung vor, am ehesten wohl Rosenholz. Die Täuschung ist echt, weil das Material ein vorgefundenes ist. Aber Artschwagers Überlegungen sind grundsätzlicher. Jedes Kunstwerk ist etwas in sich Künstliches. Wenn er also ein Möbelstück baut, dessen Funktion nicht nur angedeutet, sondern auch tatsächlich vorhanden sein kann, so versteht er dieses dennoch nie funktionell, sondern nur metaphorisch. Insofern kommt ihm die Künstlichkeit der illusionschaffenden Oberfläche des Resopals gelegen, weil es die Künstlichkeit des Gebildes wahrnehmungsmässig verstärkt. Vor allem dann, wenn das Werk nicht wie im *Portrait I*, den Betrachter auf zwei verschiedenen Ebenen gleichzeitig anzieht und auf Distanz hält, sondern auf einer einzigen einlädt und gewissermassen enttäuscht. Man kann das Triptychon öffnen und schliessen, man kann sich auf den Stuhl setzen, aber die Künstlichkeit bleibt bestehen, kann nicht in einer Erfahrung eingetauscht werden, ausser eben jener der Irreversibilität.

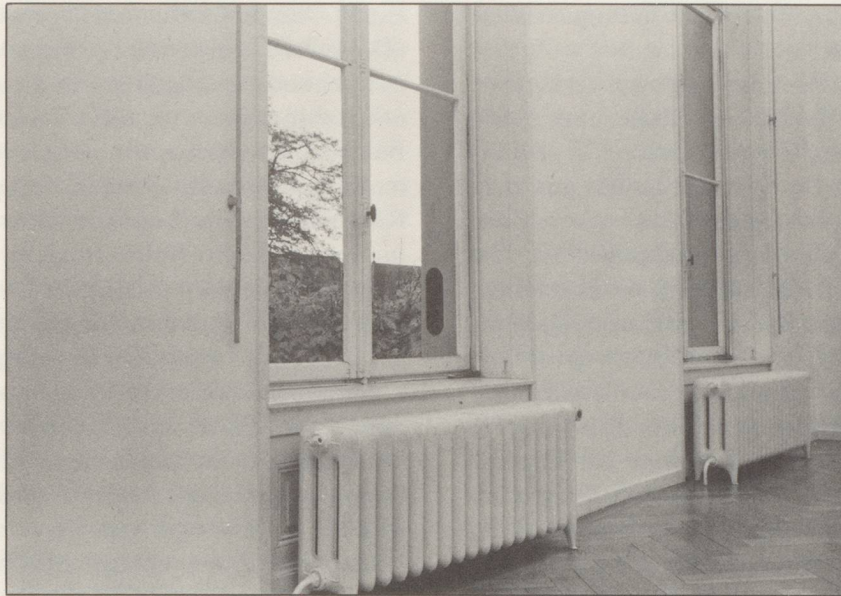
Wollten wir hier in unseren Ausführungen weiterfahren, gelangten wir bald einmal zur Funktion des Mythos, der nämlich auf nichts anderes als auf sich selbst zurückzuführen ist, also nicht eingelöst werden kann.

Am Fenster sehen wir eine schwarze vertikale Ovalform, ein *Blp*. — Die Bilder, die Artschwager malt, sind ja nicht nur figürlich. Vor allem in den frühen sechziger Jahren entstand eine ganze Reihe

strukturorientierter Bilder, die sich aber nur graduell von den figürlichen unterscheiden. Vom Radarschirm über das Strukturbild hat sich der *Blp* — eigentlich ein syntaktisches Element — 1967 verselbständigt und eine räumliche Orientierungsfunktion erlangt. Der *Blp* bestimmt die räumliche Wahrnehmung einer Umgebung; er ist an keine Grösse gebunden. 1978 hat Artschwager in «The Clocktower» (New York) *Blps* von über einem Meter Höhe angebracht. — Hier, auf das Fenster gesprayt, funktioniert er als Grenzelement, das Innen und Aussen der räumlichen Wahrnehmung bestimmend.

Long Table with Two Pictures, (1964), war ursprünglich als Tisch mit zwölf Stühlen gedacht. Es scheint mir richtig, bei dieser Gelegenheit einige Worte über die Entstehung der Arbeiten von Richard Artschwager zu sagen. Sie wachsen stets aus einem Arbeitsprozess heraus, sind also nie von Beginn an in jener Form konzipiert, wie sie später in Erscheinung treten. Die Idee für eine Skulptur wird in Skizzenbüchern über viele Etappen bis zur Ausführungsreife vorangetrieben.

«Langer Tisch mit zwei Bildern» ist ein hochstilisiertes Werk von ungewöhnlicher Eleganz. Der Tisch ist mit schwarzem und weissem Formica eingekleidet, die breiten, mattschimmernden Holzrahmen enthalten monochromgraue Hartfaserplatten ohne jegliches Motiv. Es handelt sich, so scheint mir, um ein Werk, das mit Konventionen zu tun hat. Die Konvention funktioniert ja wie ein Rahmen, innerhalb dessen man sich bewegt, lebt, verhält. Die Regelungen innerhalb von Konventionen können als gewachsene Verhaltensgebilde derart präzise sein, dass allein der Aufwand ihres Einhaltens die Konvention zum Selbstzweck erheben kann. Es entsteht ein eigentliches Ritual, dessen Inhaltlichkeit in der Selbstspiegelung aufgeht; auf Artschwagers Thematik bezogen: eine Wahrnehmung, die sich um ihrer selbst willen reflektiert. Deshalb wohl auch die «leeren» Bilder, weil sie inhaltlich leer sind, weil die Energie in die extreme Stilisierung der Konvention (Rahmen) mündet. Artschwager versteht das nicht als Kritik, sondern als eine Feststellung. Kritik wie auch psychologische Implikationen sind in seinem Schaffen nicht



RICHARD ARTSCHWAGER, *BLP*, 1985, KUNSTHALLE BASEL

to his need since it adds a perceptual reinforcement to the artificiality of the object. This is especially true if the object invites and to some extent disappoints the observer on one and the same level rather than, as in *Portrait I*, where the observer is attracted and kept at a distance simultaneously on two distinct levels. The triptych can be opened and closed. One can sit on the chair but the artificiality remains just the same: it cannot be traded in for an experience except, of course, for that of irreversibility.

Should we wish to pursue this exposition still further it would soon be necessary to deal with the function of myths which refer only to themselves and can therefore not be resolved.

The black, vertical oval which can be seen on the window is a *Blp*. Artschwager does not paint figurative pictures only. The range of structurally-oriented pictures produced mostly in the early Sixties differs only slightly from the figurative pictures. The *Blp* made its way from the radar screen to the structural pictures where it appeared as a syntactic element. In 1967 it achieved independence and has assumed a function in spatial orientation. The *Blp* determines the way in which a particular environment is perceived; it is not restricted to any special size. In 1978 Artschwager installed *Blps* of over 1 metre high in «The Clock Tower» (New

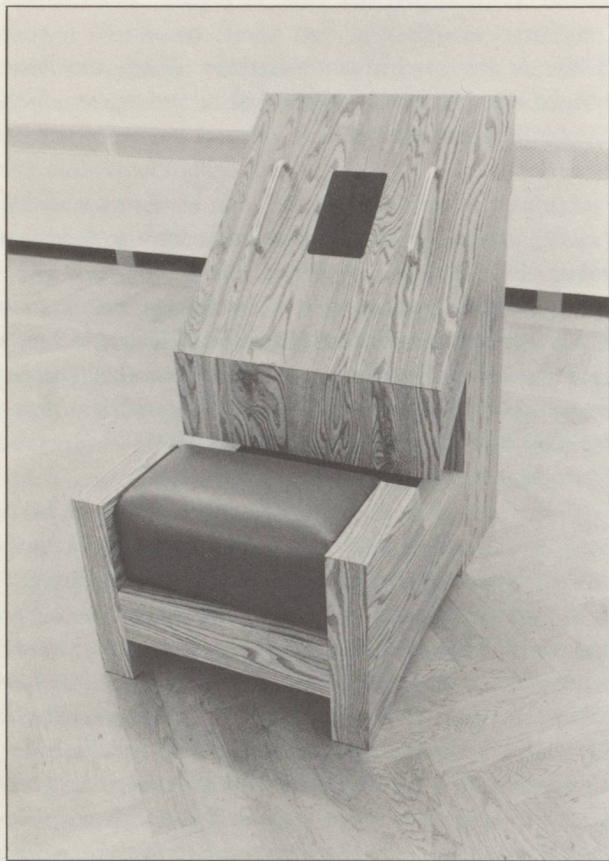
York). In this specific case where the *Blp* has been sprayed onto a window, it functions as an element which delineates the internal from the external in spatial perception.

Long Table with Two Pictures, (1964), was originally conceived as a table with twelve chairs. At this point, it would seem appropriate to say a few words about the creative process in Artschwager's work. His works are never conceived initially in the form in which they will later appear, but always grow out of a working process involving several stages. The idea for a sculpture is developed through a succession of sketches until it is ready to take on its final form.

The work in question is a highly stylized piece, of unusual elegance. The table is covered with black and white Formica and the wide, faintly gleaming wooden frames contain monochrome grey hardboard panels devoid of any motif whatsoever. It appears to me to be a work about conventions, functioning as they do like frames within which one moves, lives and relates. The sets of rules operating within conventions are sometimes so precise as adult role-models that the energy expended in maintaining them can justify the convention as an end in itself. A ritual emerges in which content merges with self-contemplation. With regard

Intentionen, sondern Folgeerscheinungen interpretatorischer Natur.

In einem Raum stehen, bzw. hängen einzig zwei Werke: *Tower III (Confessional)*, 1980, und *Double Speaker II*, 1966. *Tower III* bezieht sich auf *Tower I und II*, ein turmartiges Zweipersonenstück aus dem Jahr 1964, bei dem man sich durch eine schiesschartenähnliche Öffnung betrachten kann. Natürlich ist der Beichtstuhl auch ein Zweipersonenstück. Artschwager hat ihn so konstruiert, als käme er aus einem Möbelgeschäft, das ihn als ein anonymes Massenprodukt verkauft. Allein diese Vorstellung hat schon etwas Schockierendes: Ein Stück für leise Stimmen, das intime Vorgänge zur Sprache bringt, erscheint in der grellen Isolierung eines beliebigen Möbelstückes. Aber dieser Beichtstuhl ist auch eine grandiose Metapher für das Kunstwerk. Was ist denn das Kunstwerk anderes, als ein intimer Vorgang, dessen Form eine öffentliche ist, das heisst von allen verstanden und empfunden werden



kann? Diesem Beichtstuhl gegenübergestellt ist der «Doppelte Lautsprecher». Genau genommen sind es zwei zusammengefügte und zusammengezogene Rahmenvierecke. Den leisen Stimmen des Beichtstuhls werden die verstärkten Stimmen öffentlicher Verlautbarungen entgegengesetzt. Der Rhetorik einer im Lautsprecher ertönenden Stimme entspricht ihre Stilisierung, ihr Pathos, was wiederum auf die Verwendung der breitflächigen Rahmenelemente verweist, wie wir sie im Werk «Langer Tisch mit zwei Stühlen» kennengelernt haben.

Letztes Stück dieses Rundgangs ist *Book III (Laocoon)*, 1981. Es ist ein Einpersonensstück, ein Gebetsstuhl oder ein Prie Dieu, wie der Franzose richtiger sagt und steht in der Reihe jener Werke, in welcher Artschwager das Buch als Skulptur entwickelt hat. Das wuchtige Möbel hat ein Polster zum Knien und zwei Griffe um sich festzuhalten. Zwischen den Griffen liegt zeichenhaft ein schwarzes Hochrechteck.

Gleich wie im Beichtstuhl ist die Holzmaserung vorgetäuscht, ein Hinweis auf den metaphorischen Gebrauch. Erinnern wir uns an *Handle*, zu Beginn unseres Rundgangs. Sich im Rahmen festhalten bedeutete auch, sich am vertrauten Lebensrahmen festhalten. Mit andern Worten: nicht den Boden unter den Füßen verlieren. *Book III* meint etwas ähnliches: Je mehr ich mich in mich selbst versenke, im Dunkel meiner Ungewissheit, desto mehr brauche ich die Griffe, um mich nicht zu verlieren. Für Artschwager geht es in dieser Skulptur um die Standhaftigkeit, daher der Hinweis auf Laokoon, der vergebens die Trojaner beschwor, das Pferd nicht in die Stadt einzulassen.

Die Thematisierung der Wahrnehmung im Werk von Richard Artschwager ist gleichbedeutend mit einer Orientierung der Wahrnehmung, die nicht Leben abstrahiert, sondern über die Tür eines Werkes in den Strom des Lebens führt und Anhaltspunkte für jeden von uns buchstäblich greifbar macht.

RICHARD ARTSCHWAGER, BOOK III (LAOCOON) /
BUCH III (LAOKOON), 1981

to Artschwager's work: a perception which reflects itself for its own sake. Hence, therefore, the «empty» pictures: they have no content because the energy flows into the extreme stylization of the convention (the frame). Artschwager does not intend this as a criticism but as a statement of fact. Any criticisms or psychological implications in his work are not intentional. They stem from the nature of the interpretive process.

The two works *Tower III (Confessional)*, 1980, and *Double Speaker II*, 1966, stand and hang, respectively, in one room. *Tower III* alludes to *Tower I and II*, produced in 1964, a tower-like work in which two people can look at each other through a slit rather like a gun-port. And, of course, the confessional chair is also a piece for two persons. Artschwager has constructed it in such a way that it looks as though it could have been sold as an anonymous mass-produced article in a furniture store. Merely this idea alone is disturbing: a piece for quiet voices, to encourage the discussion of intimacies appears in the brightly-lit isolation of an ordinary item of furniture. This chair, however, is a grandiose metaphor of a work of art, for what is a work of art if it is not an intimate process with a public form, which can be understood and experienced by everyone? *Double Speaker* is placed opposite the confessional chair. To be exact, they are two square frames which have been assembled and fitted together. The quiet voices of the confessional are set against the amplified voices of public declarations. The rhetoric of a voice sounding from a loud-speaker matches its stylization and pathos, which in turn refers to the use of the broad-surfaced frame components which were encountered in *Long Table with Two Chairs*.

Book III (Laocoon), 1981, is the last exhibit in our tour. A prayer stool or, more correctly, *prie-dieu* is a one-person piece and is one of the series of works in which Artschwager developed the book as a sculpture. This massive piece of furniture has a cushion to kneel on, two handles to grab hold of and between them a black rectangle with the long sides running vertically. As in the confessional chair, the wood grain is an imitation — an indication of meta-

phorical usage. Thinking back to *Handle* at the beginning of our tour, we saw that holding on to a frame can also mean to hold on to a familiar and trusted way of life; in other words, not to allow the ground to move under one's feet. *Book III* expresses something similar: the more I turn in upon myself and sink into the darkness of uncertainty, the more I need something to hold on to so that I do not lose myself. The point at issue in this sculpture is steadfastness, hence the allusion to Laocoon who tried in vain to prevent the Trojans from allowing the horse into the city.

The way in which Richard Artschwager treats the theme of perception in his work means, in effect, the same as orientating perception. There are no abstractions about life but through the door of one of his works we are lead into the stream of life. For everyone there are points of reference which are, in a literal sense, made graspable.

(Translation: Peter Pasquill)

RICHARD ARTSCHWAGER, DOUBLE SPEAKER II /
DOPPEL-LAUTSPRECHER II, 1966,
AND /UND: TOWER III (CONFESSIONAL) /
TURM III (BEICHTSTUHL), 1980

