

Richard Artschwager : on Artschwager on art = zur Kunstauffassung Artschwagers

Autor(en): **Danto, Arthur C. / Jansen, Manfred / Gensicke, Andrea**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1990)**

Heft 23: **Collaboration Richard Artschwager**

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680083>

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.

ON ARTSCHWAGER ON ART

It is difficult to accept Richard Artschwager's claim that art and reason are "the two fundamental modes of knowing" when in truth reason plays so central a role in art, which cannot be understood except as an exercise of reason. We may appreciate this by considering the relationship between art and art criticism, as Artschwager invites us to do under "Questions of possible interest."

At the very least it is the task of the critic to present a description of a work explaining why the work's components are as they are. This is a demand for the reasons – the artist's reasons – for the components being as they are. One ex-

planation of why there is a peacock in Botticelli's *ADORATION* is that the flesh of the peacock was believed not to decay, this making it an exact symbol for the immortal body of Christ in the iconographic idiom with which Botticelli worked. But as an item in the language of symbols, the peacock, and hence the painting in which it figures, belongs to what Artschwager calls social, in contrast with physical, space. So if it is conceded to be art, it is difficult to see how Botticelli's *ADORATION*, dense with shared meanings, belongs to physical as against social space, or that it embodies a form of knowledge which contrasts with rea-

son: there is reason in operation at every point of composition and color and significance.

This will be as true for a work of Artschwager's as of one from the Renaissance. It is always a fair question to ask why one of his characteristic furniture-like fabrications makes use of formica. This is a form of the question "Why?", the answer to which takes the form of "Because..." And "Because" is that word in English through which we state the reason. The reason belongs to the interpretation of the work, where we explain why it was that the artist used this material, as rich in associations as the peacock was in medieval

ARTHUR C. DANTO is Johnson Professor of Philosophy at Columbia University and art critic for "The Nation."

symbology, rather than some other. It, too, locates the work in social rather than physical space inasmuch as formica would repel one class of aesthetes and mark as belonging to a certain world of taste those who were indifferent to it or chose it for its practicality, like plastic slip-covers. Only because it can be explained the way the critic endeavors to explain it does it belong to the sphere of art rather than the mere world of things. Art is a rational activity through and through. The use of formica was a rational artistic choice.

Artschwager is romantically wrong when he says that "The natural habitat for art is the physical space where movement is possible – that is to say, movement which is free and whimsical and essentially to no purpose." The philosopher Hegel writes: "The man in the street thinks he is free if it is open to him to act as he pleases but his very arbitrariness implies that he is not free."¹ Indeed, in Hegel's view there is an incoherence in the idea of free purposeless behavior. One is free, Hegel goes on to say, only when one acts rationally, and then, as a rational agent: "I am not acting as a particular individual but in accordance with the concepts of ethics [read 'the concepts

of art'] in general." In Hegel's beautiful vision, "The rational is the high road which everyone travels, where no one is conspicuous." By this he means that reasons are universal and define a community of beings defined as rational through accepting those reasons as explanatory – and justificatory – of actions.

I mention Hegel in this context because he is one of the few philosophers, other than Kant, to connect reason and art and freedom and universality up in a single systematic and coherent manner:

When great artists complete a masterpiece, we may speak of its inevitability, which means that the artist's idiosyncrasy has completely disappeared... But the worse the artist is, the more we see in his work the artist, his singularity, his arbitrariness.

To be sure, Hegel is speaking here of great art, of the masterpiece, which compels through its universality, and which, accordingly, has freedom and reason as both its condition and its subject. It is about the viewers of it as rational beings. It is art as a mode of philosophy, and it was indeed Hegel's powerful thought that art and philosophy together are moments of what

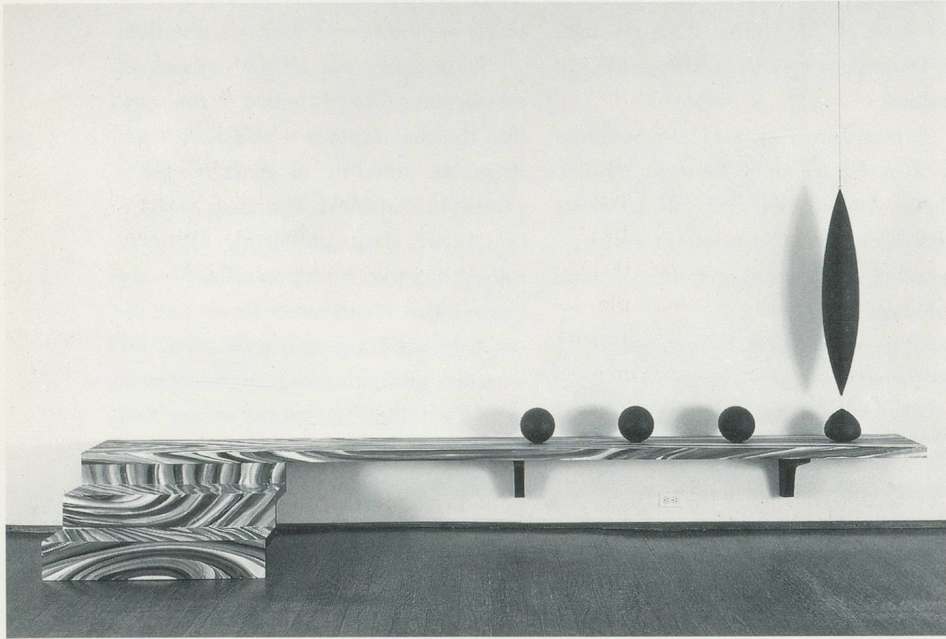
he termed "Absolute Spirit," different modes of the same thing. Of course, art embodies reason in sensuous media, and there is accordingly an ineradicable sensuous dimension in all art. But it is art and not just sensuousness only so far as it is reason that is embodied.

To be sure, not all art consists of masterpieces, but I incline to the view that the masterpiece – and here I am being as romantic as Artschwager – aspires to that ideal. Bad art is particular rather than universal, arbitrary rather than free, but upon reflection we can see that it can never be art and altogether arbitrary and particular, for were it to attain this total degree of badness, it would not be art any longer, and would have become mere animal movement. "Animal movement" can be art only when done for a reason, and hence it is no longer what Artschwager means as animal movement as such.

So it is art only as defined by a universality it may fall short of if the artist is not great. Since great art has as its condition and subject freedom and reason, hence what we must regard as criteria of moral value, art by its very nature belongs to what Artschwager calls "social space." For by the latter he

¹) Hegel, *THE PHILOSOPHY OF RIGHT*, translation by T.M. Knox, 1942: Oxford University Press, p. 230.

RICHARD ARTSCHWAGER, *UP AND ACROSS/AUF UND QUER*, 1984–85,
POLYCHROME ON WOOD/POLYCHROM-GEFASSTES HOLZ,
61 x 144 x 35"/155 x 366 x 89 cm.



means "A space in which every move has a value: of yes or no, of good or bad." This he terms (correctly) "The space of Kant's practical reason." But nothing is art that does not belong to this space, for the work of art is the

product of countless practical syllogisms which it is the task of the critic to resurrect in accounting for the work.

Artschwager writes "Editing, pruning, distillation, abridgement in general, are for the most part foreign [to art],

but integral to language, to reason as embodied in language." Were I to offer a critical abstract of one of Artschwager's characteristic pieces, from his classic period, one of his sharply crafted furnituresque cubes of fitted and inlaid formica, a table or a desk or a chair, I could not do better than to describe it as "edited, pruned, distilled, abridged." An Artschwager chair is a chair distilled to its platonic essence, all trace of ornamentation edited and pruned away, abridged to the intellectual state of pure chairhood, part of a kit through which we teach the meanings of "chair" and "table" to

...!

In an Artschwager work of 1984–85, *UP AND ACROSS*, composed of a platform ascended to by a low flight of steps and supported by two brackets, the entire structure painted with garish whorls of gray and white, looking like something a tap-dancer might perform on in a black-and-white movie of the Forties, there are, at the extreme right of the platform, three spheres and an

explanation mark: "...!" Suspended dots and exclamation points belong to punctuated discourse, are modes of print through which we convey, not simply an omission (...) but excitement ("!"). In a thought-balloon in a comic strip, "...!" would convey that a stream of thought has been interrupted by an idea, a discovery. What are those punctuational signs doing in a piece of sculpture? Surely, they indicate "reason as embodied in language." They indicate reasoning or thought. UP AND ACROSS starts out as a work of sculpture ("reading," as we do, from left to right) and takes on a graphic identity, as if a written sentence, as it concludes with an exclamation. As if a discovery were made. As if it began as a thing and ended as a written utterance. It is plastic art aspiring to the condition of speech.

I have used the punctuational notation "...!" to mark the occurrence of a break in thought, a fresh idea, a possible truth.

What if this crafty and oblique master were using words in "Reason and

Art" in much the same spirit in which he used formica in the composition of his celebrated furnituristic works, and that his text stands to the ordinary genus of philosophical statements in something like the relationship in which TABLE WITH PINK TABLE CLOTH stands to the genus of tables? It is as little to be read and meditated as that cube of inlaid formica is to be sat at or dined upon. TABLE WITH PINK TABLE CLOTH (only for example) sets up conflicting impulses, appropriate respectively, but not simultaneously, to utility and to artistic contemplation. Under the guise of art it brings the incorrigibly utilitarian substance into the domain of aesthetics where its garishness proclaims it as an intruder. But in so proclaiming, it at the same time proclaims itself as the bearer of a meaning which transcends utility and invites interpretation. Words are natural bearers of meaning, and their very physical presence invites interpretation rather than aesthetic contemplation of them as marks. But if used to form an artwork, as perhaps

here, their meaning is deflected from the rules of speech and grammar onto some other plane, and we are not sure how to understand them. I took them *au pied de la lettre* and commenced a discourse of philosophical scolding. Suppose, though, that Artschwager has used philosophical language like verbal formica and created a work as text? Then criticism and interpretation has barely begun.

It is the practice of PARKETT to insert, for a price, a work by the artist celebrated in an issue into the issue which celebrates her or him. Leave it to Artschwager to subvert that concession to connoisseurs and collectors by blurring the boundary between text and artwork, philosophy and art, original and reproduction, by creating a work that comes with the celebrating issue of PARKETT as integral to its text. It is at once a work and the illustration of itself, and exists on more levels than I care to count.

ZUR KUNSTAUFFASSUNG ARTSCHWAGERS

Es ist schwierig, mit Richard Artschwagers Behauptung konform zu gehen, Kunst und Vernunft seien «die beiden fundamentalen Modi des Wissens», wenn in Wirklichkeit Vernunft eine äusserst zentrale Rolle in der Kunst einnimmt, die als nichts anderes als eine Übung in Vernunft verstanden werden kann. Richtig einschätzen können wir das vielleicht, wenn wir der Einladung Artschwagers folgen und die Beziehung zwischen Kunst und Kunstkritik unter dem Motto «Fragen von möglichem Interesse» betrachten.

Der Kritiker muss zumindest eine Werkbeschreibung liefern, in der erklärt wird, warum die Bestandteile eines Kunstwerks so sind, wie sie sind. Das ist

die Forderung, die Vernunftgründe ausfindig zu machen – die Gründe des Künstlers –, dass die Bestandteile so sind, wie sie eben sind. Eine Bedeutung des Pfau in Botticellis ANBETUNG DER KÖNIGE war der Glaube, sein Fleisch könne nicht verwesen – wodurch er im ikonographischen Apparat Botticellis zum exakten Symbol für den unsterblichen Leib Christi wird. Doch als ein Element in der Sprache der Symbole ist der Pfau – und damit auch das Bild, in dem er erscheint – ein Teil dessen, was Artschwager im Gegensatz zum physischen Raum den gesellschaftlichen Raum nennt. Wenn wir uns denn dazu herablassen, es als Kunst zu betrachten, ist es schwierig,

Botticellis ANBETUNG DER KÖNIGE – als vielfachen Bedeutungsträger – dem physischen im Kontrast zum gesellschaftlichen Raum zuzurechnen, oder als Verkörperung einer Wissensform zu sehen, die im Gegensatz zur Vernunft steht: An jedem Punkt der Komposition, der Farbe und des Sinngehalts wirken die Vernunftgründe.

Dies gilt gleichermassen für eine Arbeit Artschwagers wie für ein Werk der Renaissance. Eine zu Recht gestellte Frage lautet, warum seine typischen Möbelskulpturen mit Resopal hergestellt werden. Auf die Frage «Warum?» beginnt die Antwort mit «Weil...». Und «Weil» ist das Wort, durch das wir den Grund aus-

ARTHUR C. DANTO ist Professor für Kunstgeschichte an der Columbia University in New York und Kunstkritiker bei The Nation.

1) Hegel, G. W.F.: *Werke in zwanzig Bänden*, Band 7, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt 1970, S. 67.

drücken. Das Weil gehört zur Interpretation der Arbeit, denn damit wird erklärt, warum der Künstler gerade dieses Material wählte und kein anderes, und damit einen ebenso reichhaltigen Bedeutungsträger schuf, vergleichbar dem Pfau in der Symbolik des Mittelalters. Ausserdem siedelt der Pfau das Werk eher im gesellschaftlichen als im physischen Raum an, ebenso wie das Resopal gewisse Ästheten abstösst und diejenigen einer bestimmten Geschmacksrichtung zuordnet, die sich dem Material gegenüber gleichgültig verhalten beziehungsweise es wegen des praktischen Nutzens wählen, wie etwa Schonbezüge. Nur weil sich das Werk in der Art und Weise erklären lässt, in der der Kritiker es beschreiben will, gehört es in den Bereich der Kunst und nicht in die reine Dingwelt. Kunst ist eine durch und durch rationale Angelegenheit. Die Verwendung von Resopal entspringt der rationalen Wahl des Künstlers.

Es stimmt nicht, wenn Artschwager – einem romantischen Impuls folgend – sagt, dass «die natürliche Umgebung von Kunst der physische Raum sei, in dem Bewegung möglich ist – das heisst, freie, schrullige, zweckentbundene Bewegung». Der Philosoph Hegel schreibt: «Der gewöhnliche Mensch glaubt, frei zu sein, wenn ihm willkürlich zu handeln er-

laubt ist, aber gerade in der Willkür liegt, dass er nicht frei ist.»¹ Aus Hegels Sicht gibt es tatsächlich einen Widerspruch in der Idee vom freien, zweckentbundenen Verhalten. Nur der aus rationalen Erwägungen Handelnde ist frei, fährt Hegel fort, und «wenn ich das Vernünftige will, so handle ich nicht als partikulares Individuum, sondern nach den Begriffen der Sittlichkeit [sprich: den Konzepten der Kunst] überhaupt [...]»² «Das Vernünftige ist», in Hegels schöner Vision, «die Landstrasse, wo jeder geht, wo niemand sich auszeichnet.»³ Damit sagt er aus, dass Vernunft etwas Universelles ist und eine menschliche Gemeinschaft bestimmt, die sich durch die Akzeptanz dieser Vernunftgründe im Sinne einer Erklärung und Rechtfertigung von Handlungen als etwas Rationales definieren lässt.

Ich komme in diesem Zusammenhang auf Hegel, weil er einer der wenigen Philosophen ist, der im Unterschied zu Kant Vernunft, Kunst, Freiheit und Universalität in systematischer und verständlicher Weise miteinander verbindet:

«Wenn grosse Künstler ein Werk vollenden, so kann man sagen: so muss es sein; das heisst, des Künstlers Partikularität ist ganz verschwunden und keine Manier erscheint darin. [...] Aber je schlechter der Künstler ist,

desto mehr sieht man ihn selbst, seine Partikularität und Willkür.»⁴

Um es noch einmal zu betonen, Hegel spricht hier von grosser Kunst, vom Meisterwerk, das durch seine Universalität besticht und zu dem folglich Freiheit und Vernunft als Beschaffenheit und Gegenstand gehören. Es geht dabei auch um den Betrachter als rationales Geschöpf. Es ist Kunst als Modus der Philosophie. Tatsächlich war es Hegels grandioser Gedanke, dass Kunst und Philosophie gemeinsam das Moment kennzeichnen, das er den «absoluten Geist» nannte, eben verschiedene Modi derselben Sache. Natürlich verkörpert Kunst Vernunft anhand sinnlich erfassbarer Medien, und deshalb verfügt jedes Kunstwerk über eine unauslöschbar sinnliche Dimension. Doch um Kunst – und nicht bloss Sinnlichkeit – handelt es sich nur insoweit, als es sich um verkörperte Vernunft dreht.

Sicher besteht die Kunst nicht nur aus Meisterwerken, doch ich neige zu der Ansicht, dass das Meisterwerk – und da bin ich ebenso romantisch wie Artschwager – diesem Ideal nacheifert. Schlechte Kunst ist eher individuell als universell, eher willkürlich als frei; doch ein wenig Reflexion zeigt, dass schlechte Kunst niemals Kunst und völlig willkürlich und individuell sein kann, denn wenn dieser

2) ebd.

3) ebd.

4) ebd., S. 67f.

totale Grad der Schlechtigkeit erreicht würde, wäre es keine Kunst mehr, sondern nur noch eine rein vegetative Angelegenheit. Ein «vegetativer Impuls» kann nur Kunst sein, wenn vernünftige Gründe dafür vorliegen, und dann ist es natürlich nicht mehr das, was Artschwager unter einem vegetativen Impuls versteht.

So ist etwas erst Kunst, wenn es von einer Form der Universalität charakterisiert ist, die ein mittelmässiger Künstler kaum je erreichen wird. Wenn bedeutende Kunst also Freiheit und Vernunft als Bedingung und Gegenstand aufweist – was wir folglich als Kriterium ihres moralischen Werts ansehen müssen –, so gehört sie in ihrer ureigenen Natur zu Artschwagers «gesellschaftlichem Raum». Damit meint er nämlich «einen Raum, in dem jede Bewegung einen Wert hat: ja oder nein, gut oder schlecht». Er bezeichnet das (korrekterweise) als «Raum der Kantischen praktischen Vernunft». Was nicht zu diesem Raum gehört, ist auch keine Kunst, denn das Kunstwerk ist Ergebnis zahlloser praktischer Syllogismen, und es ist die Aufgabe des Kritikers, sie zur Erklärung der Arbeit wiedererstehen zu lassen.

Artschwager schreibt: «Zurechtstutzen, Beschneiden, Extrahieren und Kürzen ganz allgemein sind [der Kunst]

grösstenteils fremd, aber fester Bestandteil von Sprache und Vernunft, wie sie sich sprachlich manifestiert.» Müsste ich eine kritische Inhaltsangabe zu einem typischen Werk Artschwagers abfassen – aus seiner klassischen Periode, zu einem der scharfkantigen, resopalbesetzten Kuben, einem Tisch, einem Pult oder einem Stuhl –, könnte ich es nicht treffender als «zurechtgestutzt, beschnitten, extrahiert und verkürzt» bezeichnen. Ein Artschwager-Stuhl ist ein auf seine platonische Substanz extrahierter Stuhl. Der letzte Hauch Ornamentik ist zurechtgestutzt und beschnitten, verkürzt zum intellektuellen Statusreiner «Stuhlschaft», Teileines Bausatzes, anhand dessen wir die Bedeutung von «Stuhl» und «Tisch» bis zu ...! vermitteln.

Artschwagers UP AND ACROSS stammt aus den Jahren 1984/85. Die Arbeit besteht aus einer über zwei Stufen erreichbaren, von zwei Konsolen getragenen Plattform, die mit grellen Farbwirbeln in Grau und Weiss bemalt ist. Sie wirkt wie die Bühne eines Steptänzers in einem Schwarzweissfilm aus den vierziger Jahren. Am rechten Ende der Plattform sieht man drei Kugeln und ein Erläuterungszeichen: «...!» Auslassungspunkte und Ausrufungszeichen ge-

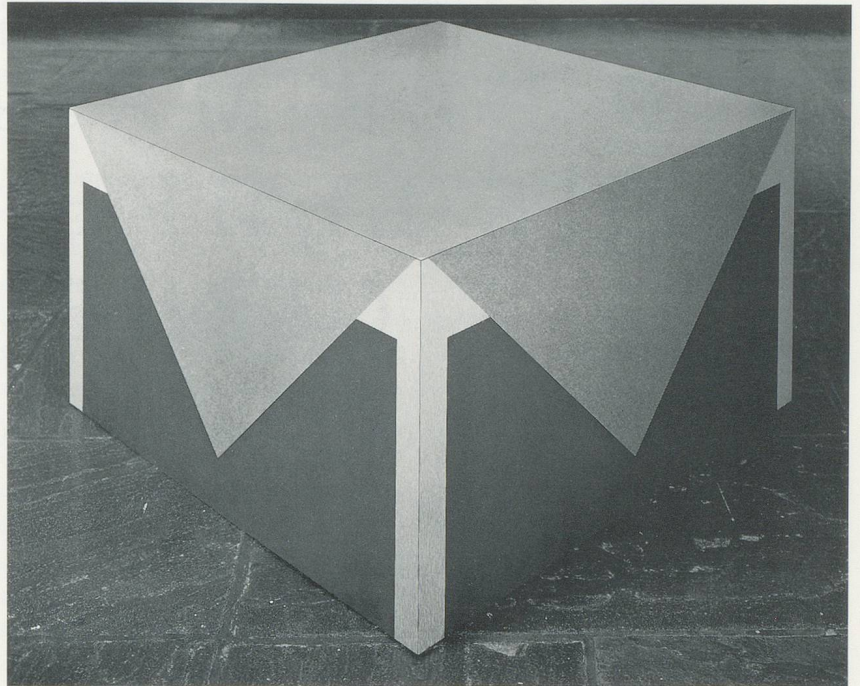
hören zum dezidierten Gespräch, sind Druckmodi, anhand derer wir nicht nur eine Auslassung (...) ausdrücken, sondern Erregung («!»). Die Sprechblase «...!» eines Comic würde darauf hinweisen, dass ein Gedankenstrom von einer Idee, einer Entdeckung unterbrochen wurde. Was haben solche Satzzeichen an einer Skulptur verloren? Nun, sie deuten auf «sprachlich manifeste Vernunft» hin, auf logische Argumentation oder Denken. UP AND ACROSS beginnt als Skulptur (wenn man es, wie gewohnt, von links nach rechts «liest») und nimmt dann eine graphische Identität an – wie in einem geschriebenen Satz –, indem mit einem Ausrufungszeichen aufgehört wird. Als wäre eine Entdeckung gemacht worden. Als hätte es als Ding begonnen und als geschriebene Äusserung geendet. Es ist ein plastisches Werk, das nach sprachlichem Zustand strebt.

Ich habe das Satzzeichen «...!» gewählt, um das Auftreten einer Gedankenunterbrechung, einer neuen Idee, einer möglichen Wahrheit zu kennzeichnen.

Was wäre, wenn dieser listige und verblümt arbeitende Meister in REASON AND ART Worte in der gleichen Weise benutzte, in der er Resopal zur Herstellung seiner berühmten Möbelskulpturen verwendete, und wenn sich dieser Text zur

RICHARD ARTSCHWAGER, TABLE WITH PINK TABLECLOTH /
TISCH MIT ROSA TISCHTUCH, 1964, FORMICA ON WOOD / RESOPAL AUF HOLZ,
25 1/2 x 44 x 44 " / 65 x 112 x 112 cm.

gewöhnlichen Gattung philosophischer Äusserungen genauso verhielte, wie etwa TABLE WITH PINK TABLE CLOTH zur Gattung Tisch? Man kann es ebensowenig lesen und darüber meditieren, wie man an diesem resopalbesetzten Kubus speisen kann. TABLE WITH PINK TABLE CLOTH beschwört (nur als ein Beispiel) in entsprechender Angemessenheit, aber nicht simultan, widersprüchliche Impulse im Hinblick auf den Gebrauchswert und die künstlerische Betrachtung herauf. Unter dem Deckmantel der Kunst befördert das Werk die unverbesserlich utilitaristische Substanz ins Reich der Ästhetik, wo es sich in seiner Grelle als Eindringling proklamiert. Doch mit dieser Proklamation kündigt es sich gleichzeitig als Bedeutungsträger an, der den Utilitarismus überschreitet und offen für Interpretationen ist. Wörter sind natürliche Bedeutungsträger. Ihre schiere physische Präsenz fordert eher zur Interpretation als zu einer ästhetischen Zeichenbetrachtung heraus. Werden sie jedoch benutzt, um ein Kunstwerk zu schaffen – wie es hier vermutlich der Fall ist –, weicht ihre Bedeutung von den Sprach- und Grammatikregeln ab und weist in eine andere Richtung, von der wir nicht genau wissen, wie wir sie verstehen sollen. Ich habe sie au pied de la lettre genommen und



einen Diskurs der philosophischen Schelte angestrengt. Sollten wir nicht trotzdem davon ausgehen, dass Artschwager eine philosophische Sprachform wie verbalisiertes Resopal verwendet und ein Textwerk geschaffen hat? Dann stehen Kritik und Interpretation noch ganz am Anfang.

Der Ausgabe, die einem bestimmten Künstler gewidmet ist, fügt PARKETT jeweils – zu einem festgesetzten Preis – einen Originalbeitrag dieses Künstlers/ dieser Künstlerin bei. Überlassen wir es Artschwager, dieses Zugeständnis an

Kenner und Sammler zu untergraben, indem er die Grenzen zwischen Text und Werk, Philosophie und Kunst, Original und Reproduktion verwischt und für die ihm gewidmete Ausgabe eine Arbeit bereitstellt, die mit dem Text ein Ganzes bildet. Es ist zu gleicher Zeit ein Kunstwerk und seine eigene Illustration und hat auf mehr Ebenen Bestand, als ich aufzuzählen wage.

(Übersetzung: Andrea Gensicke &
Manfred Jansen)