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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 24: Collaboration Alighiero e Boetti

Artikel: Virtuell Indisponibel - faktisch disponabel

Autor: Felderer, Brigitte / Lachmayer, Herbert / West, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680643

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: 15.07.2025

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

BRIGITTE FELDERER & HERBERT LACHMAYER

VIRTUELL INDISPONIBEL – FAKTISCH DISPONABEL

ÜBER FRANZ WEST

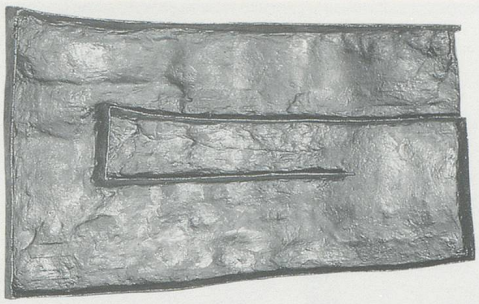
Der Wiener Künstler Franz West wird Österreich bei der Biennale 1990 in Venedig vertreten. Durch diese Wahl widerfährt ihm nicht nur die «endgültige» Auszeichnung seiner Position im lokalen Kontext, sondern sie bestätigt wohl einmal mehr seine internationale Bedeutung. Die Ausstellungseröffnung im Hoffmannschen Pavillon wird eine traditionell österreichische Ungleichzeitigkeit illustrieren: auf ein neues findet sich die solipsistische Konsequenz eines Wiener Avantgardisten in der Aktualität internationaler Trendbestätigung wieder. Was in Wien Gegenstand lokalspezifischer Perspektiven philosophischer, psychoanalytischer, subkultureller und sonstiger Purismen sein mag, löst sich auf dem Podest der internationalen Konkurrenz in Erbaulichkeit und Wohlgefallen auf. Diesen «ewigen» Werten und Vereinnahmungsroutinen der internationalen Kunstszene steht die «innere Internationalität» des Wiener Künstlers gegenüber. Diese Eigengesetzlichkeit formuliert sich in dem gleichsam kristallinen Extremismus einer künstlerischen Haltung, aus der heraus Franz West die Berührungszwänge seines Wiener Backgrounds exakt relativiert und sozusagen mit sicherer Hand in Manifestationen seiner solipsistischen Selbsttranszendenz verwandelt. Diese ästhetischen Manifestationen verschaffen ihm den Spielraum kunstvoller Selbstdistanzierungen zum Genius loci, wobei er die typische Figur eines Wiener Künstlers abgibt und sich darin traditionellerweise in bester Gesellschaft befindet. So war gerade der Avantgardismus in Wien vom Charakter einer «kreativen Implosion» – quasi unbemerkt im lokalen Kontext – geprägt, bis schliesslich die internationale Anerkennung diese hermetischen Manifestationen zu verfügbaren Kunstwerken machte. Diese lange Tradition der Avantgarde ab dem Fin de siècle bereichert West mit der Heiterkeit eines künstlerischen Intellekts, der die Grundlage seiner «virtuellen Indisponibilität» gegenüber den bodenständigen Geschmackserwartungen und Ausgrenzungsidealen bereitstellt. In der Verteidigung seiner künstlerischen Innenwelt kann West im Sinne seiner «inneren Internationalität» die Methode gelungener Subversion als erfolgreiches wie produktives Lebensprinzip für sich in Anspruch nehmen. Als konsequenter Grenzgänger zwischen künstlerischer

BRIGITTE FELDERER, Sprachwissenschaftlerin, und *HERBERT LACHMAYER*, Kunst- und Kulturtheoretiker, leben in Wien.

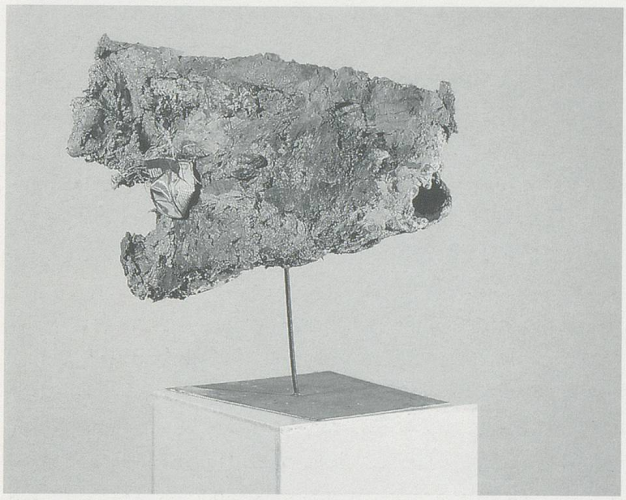
Privatsprachlichkeit und den standardisierten Konventionen der Wiener Kulturgesellschaft stellt sich West ins Zentrum der Ambiguität von asozialem Aussenseitertum einerseits und operationalisierter Nichtverfügbarkeit als Anpassungsleistung andererseits. Aus der Sicht des internationalen Kulturbetriebes tritt diese Ambiguität als «Wiener Überlebensstrategie» hinter das Werk zurück. War das Risiko der sozialen Ausgrenzung für die «innerweltliche Indisponibilität» von Franz West – als schöpferischer Freiraum und Motor seiner «aktiven Dekadenz» – unabdingbare Voraussetzung, scheint die Wahrnehmung durch die internationale Kunstwelt die innere Organisation dieser spezifischen Künstlerexistenz zu unterminieren. Das ausschliesslich Interesse am Kunstwerk als Resultat bedeutet aber auch, dass das Biographisch-Antagonistische des individuellen Entstehungsprozesses egalisiert wird. Die Resistenz gegenüber einer solchen Unterminierung durch den Kunstmarkt liegt bei Franz West nicht nur in der Konsistenz seines Werks, sondern möglicherweise auch in der Tatsache begründet, dass der 1947 geborene West im Unterschied zu den meisten seiner Kollegen erst sehr spät in den Genuss einer Kunsthochschulausbildung kam, seine Künstlerpersönlichkeit somit nicht primär am Bild des konkurrenzierenden Künstlerprofis gewachsen ist. Der subkulturelle Hintergrund der 60er Jahre war das existenzielle Experimentierfeld eines radikalen Subjektivismus, der in seiner Konsequenz heute schliesslich anerkannte Objektivität erreicht hat. Wests Einübung in eine durchgängige Strategie «vorbehaltlicher Distanzierung» (Kritik wie Umgangsform) gegenüber der etablierten Kulturszene verdankt sich vielleicht doch der langzeitigen und authentischen Kompromisslosigkeit seines ästhetischen Verhaltens.

In den Grenzen jener österreichischen Ungleichzeitigkeit, in dieser «Wiener Freiheit» zwischen Selbstinszenierung und Unbemerktheit, eröffnete sich für West das Probierfeld, auf dem sich seine experimentelle Lebensführung als ästhetische Selbsttranszendenz manifestiert – als Übergang vom solipsistischen Eigensinn des Individualisten hin zur Materialisierung seiner Eigenwelt als Künstler. In der Anwendung seiner «Passstücke» bleibt der

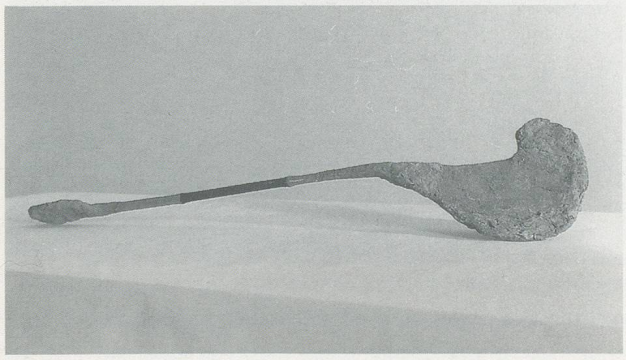
FRANZ WEST, FREUDE / *JOY*, 1985,
PAPIER-MACHÉ UND METALLFOLIE / *PAPIER-MÂCHÉ AND METAL FOIL*, 52 x 101 x 9 cm / *20 1/2 x 39 3/4 x 3 1/2 "*.



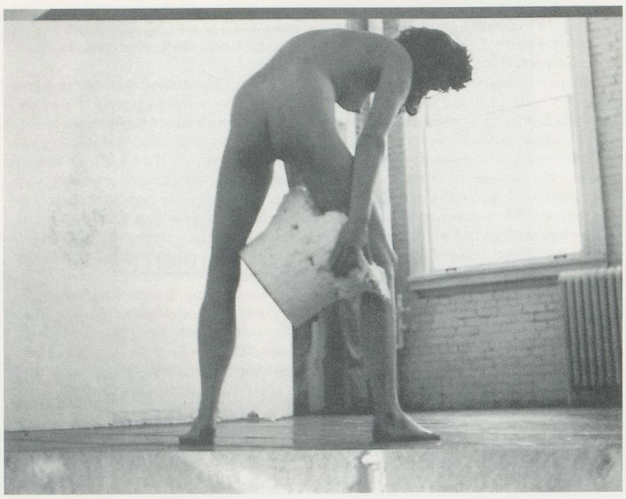
FREUDE: «DIE FREUDSCHE FREUDE BLOSS VERSTANDEN ALS FEMININE ABLEITUNG DES NAMENS FREUD. BEIM WASSERABSCHLAGEN IN PIRÄUS WURDE DIE LEBENSBEJAHENDE DEUTUNG FREUDS ALS GOLDENER MÄANDER BEWUSST.» / *FREUDE (GERMAN FEMININE NOUN FOR "JOY"): »FREUDIAN JOY MERELY UNDERSTOOD AS A FEMININE DERIVATION OF THE NAME FREUD. PASSING WATER IN PIRÄUS BROUGHT TO LIGHT THE AFFIRMATIVE INTERPRETATION OF FREUD AS A GOLDEN MEANDER."*



FRANZ WEST, RMO, ÄERR UFFD HF (KRGR), 1988,
PAPIERMACHÉ, EISEN, FARBE / *PAPIER-MÂCHÉ, IRON, COLOR*,
27 x 78 x 62 cm / *10 5/8 x 30 3/4 x 24 3/4 "*.

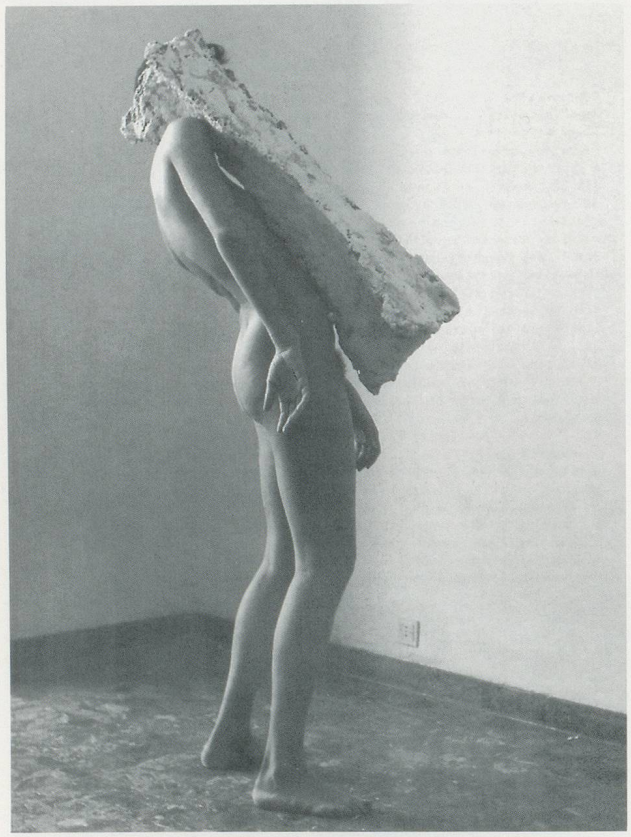


FRANZ WEST, PASSSTÜCKE / *FITTED PIECE, 1983/84*,
POLYESTER, HOLZ, PAPIERMACHÉ / *POLYESTER, WOOD, PAPIER-MÂCHÉ*. *(PHOTOS: WOLFGANG WÖSSNER)*



(PHOTO: ARI MARCOPOLOS)

FRANZ WEST, (TEIL EINES) TRIPTYCHON(S) ALS PASSSTÜCK IN ANWENDUNG / *(PART OF) A TRIPTYCH AS FITTED PIECE IN USE, 1989,* PAPIERMACHÉ, EISEN, GIPS UND ZEITUNGSPAPIER / *PAPIER-MÂCHÉ, IRON, PLASTER, AND NEWSPRINT.*

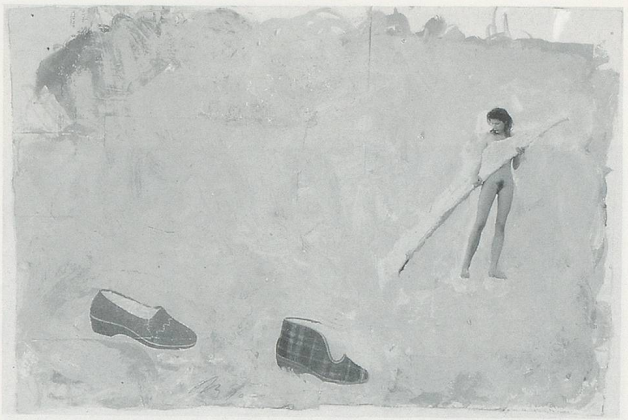


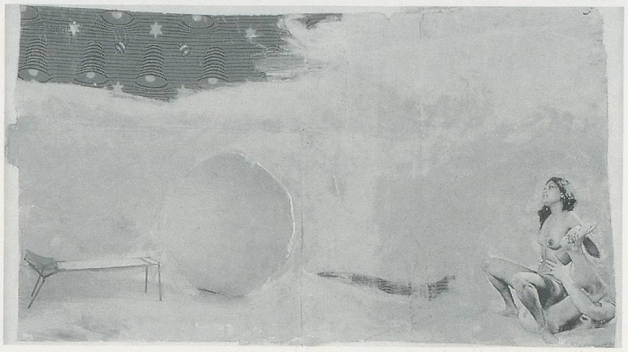
FRANZ WEST, PASSSTÜCK IN ANWENDUNG / *FITTED PIECE IN USE, 1988,* PAPIERMACHÉ, DISPERSION / *PAPIER-MÂCHÉ AND PRIMER.* (PHOTO: BALTHASAR BURKHARD)

Künstler dem ästhetischen Eigensinn seiner individualistischen Manifestationen als einer persönlichen Notwendigkeit verbunden, ohne von vornherein die Ablösung und Überlassung des «ästhetischen Dings» als Kunstwerk anzubieten. Nichtsdestoweniger positionieren die «Passstücke» keinen blossen Selbstbezug, sondern stellen gleichzeitig einen kommunikativen und wohl auch interaktiven Kontext her, in dem sie zu bedeutungstragenden arbiträren Skulpturen seines Eigensinns werden. Insofern sich diese bedeutungstragenden Elemente in einem common sense wiederfinden, überwindet West seine solipsistischen Grenzen im Balanceakt des «borderlinings» psycho-ästhetischer Funktion und kommunikativer Spielform. West geht einen Schritt weiter, wenn er den Gebrauch der Passstücke am nackten Modell exemplarisch wie experimentell vorführt und dabei – wie in einem Laboratorium – mit kommunikativ regelnden Anweisungen normative Bedingungen setzt. In der Entwicklung und Umsetzung der Idee der «Passstücke» lässt sich gleichsam eine Karriere einer ganz bestimmten künstlerischen Entäusserungsform ablesen, von der Papiermaché-Standplastik, über die Papiermaché-Skulptur am Körper bis hin zum Sitzfleisch auf dem Eisenstuhl. West bleibt sich auch in der Veröffentlichung seiner Werke treu und konsequent, indem er durch die initiierende Titelfindung – sei es durch ihn selbst oder durch Einfälle seiner Freunde – die Beendigung einer ästhetisch durchgearbeiteten Manifestation nicht der Willkür und dem buchstäblichen Beschluss durch das Publikum überlässt. Mit dieser Benennung löst sich West einerseits als Künstler von seinen «psychotechnischen Entäusserungen», andererseits stellt er – ganz im Sinne des Experiments – so die Voraussetzungen für die «faktische Disponibilität», der ein bekannter Künstler unterliegen mag, selbst her. Das Repertoire wohlkontrollierter Interaktionsmöglichkeiten des Künstlers, Angebot wie Wunsch, bedarf eines Plans und eines Szenarios, um die Passstücke als Werke durch ihren ästhetischen Gebrauch vorzuführen und gleichsam lebendig zu machen. Sowohl die Passstücke wie die Eisenstühle auf Podesten fordern den «gesprächsbereiten» und empathischen Betrachter zu vorbedachten Körperhaltungen heraus, die – so er Passstück oder Ses-

sel benutzt – ihn in peinlicher Manier vom übrigen Publikum trennten. Damit zwingt West den willigen Betrachter sozusagen unter das Joch seiner Kunst, während er sich hier längst verabschiedet hat: die späteren Collagen berichten und kommentieren die von ihm vorgeschlagenen Kommunikationsszenarien und erstellen deren Chronik. Mit dieser Abstand nehmenden Diskretion hat der Künstler sein Werk in die Kommunikationsroutinen und Bewertungsschemata des Kunstbetriebes entlassen.

Der Prozesscharakter des Passstücks wird in den Stühlen verkürzt. In der Ambivalenz zwischen «Verdesignung» und dem produktiv-mühsamen Übergang vom Passstück «Ding» zum Passstück «Werk» kann man auch den entwickelten spielerischen Umgang mit den «Dingen» als Entäusserungschancen des Solipsisten als Künstler verstehen. In diesem Sinne bedeutet «Ver-designung» eine erhöhte Kommunikationsqualität, wodurch allerdings die ursprünglich psychotechnischen Strategien einem Bedeutungswandel – im Zeichen ihrer Symbolisierung – unterliegen und sich darin den unterschiedlichsten Erwartungshaltungen des Betrachters gegenüber verselbständigen. Franz Wests Sitzobjekte, ausgestellt im Kunsthistorischen Museum in Wien, gewinnen durch ihre Plazierung vor «Alten Meistern» weniger eine provokative als eine symbolische Qualität als Kunst unter Kunst, auch wenn West – durch die Plazierung der Stühle auf Podesten – die Homogenität eines traditionellen Kunstensembles zu durchbrechen meint. Wollte der engagierte Museumsbesucher aus dieser Geschlossenheit der Erbauung treten, müsste er sich auf die buchstäblich «höhere Ebene» der Podeste wagen, wo West, als Direkteur der Szene, seine ursprünglich subversive Absicht, das Publikum zu vereinzeln, erreicht hätte. Die Stühle im Kunsthistorischen Museum mögen gleichsam Requisiten eines Gesamtkunstwerks sein, wo es dem zufälligen Besucher, der die Stühle auf den Podesten benutzt, obliegt, Teil dieses Gesamtkunstwerkes zu werden. Waren die Passstücke gleichsam Ikonen der gesteigerten Bewusstseinszustände des Künstlers und des damit verbundenen Arbeitsprozesses, stellen die Stühle, im Vorgriff auf eine Variabilität möglicher Stilform, publikumsgerechte, wenn auch nicht unbedingt bequeme





FRANZ WEST, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1989,*
ACRYL, PIGMENTFARBEN, RAHMEN: HOLZ UND GAZE / *ACRYLIC, PIGMENTS, FRAME: WOOD AND GAUZE,*
JE 40 x 32 cm / *15 3/4 x 12 5/8 " EACH. (PHOTOS: WOLFGANG WÖSSNER)*

FRANZ WEST, EO IPSO, 1987, EISEN LACKIERT, ZWEITEILIG / *LACQUERED IRON, TOW PIECES*, 118 x 546 x 115 cm / *46 1/2 x 215 x 45 1/4 "*, 83 x 57 x 52 cm / *32 5/8 x 22 1/2 x 20 1/2 "*. *(PHOTOS: WOLFGANG WÖSSNER)*

Derivate der ursprünglich magischen Apparatur der Passstücke dar. Als Schlüsselwerk zwischen Passstück und Stuhl darf «Eo ipso» gelten, ein quasi auseinandergezogenes Passstück zum Sitzen für drei Personen. Während die Passstücke den Selbstbezug zwangsläufig zum kommunikativen Ereignis machen, weist zunächst «Eo ipso» auf das scheinkommunikative Arrangement einer Sitzgruppe hin, das letztlich – am Beispiel der Stühle und Liegen – Kommunikationslosigkeit und die Zufälligkeit von Vereinzelung demonstriert. Was West hier aufzeigt, bedeutet weder moralische Anbiederung an gesellschaftliche Defizite, noch meint er diese ideologisch aufzeigen und bewerten zu müssen: West bleibt asozial. West ist radikal, dort wo er «persönliche» Passstücke quasi als allgemeine Versatzstücke jenen Posen des Publikums überlässt, die einzunehmen es von vornherein bereit ist. West bleibt authentisch, wenn sich sein Werk der Verständnislüsternheit des Betrachters hingibt, das Publikum in Erbaulichkeit entlässt und der Künstler anonym an den Rand des Geschehens tritt.

International – asozial

FRANZ WEST

Meine «bleibende Authentizität»: Nichts aufzuzeigen, sondern den Sonntagsausflügler beim Erledigen seines Kulturpensums unters «Joch des Passstücks» zwingen, wo ihm dann die Form desselben entsprechende Bewegungsabläufe abfordert, deren Absolvieren ihn im Bewusstsein einer kulturellen Identität (des freien Gestikulierens) beruhigt suhlen lässt. – Mein «Werk» gibt sich der «Verständnislüsternheit des Publikums» hin, wie's bei Kunst, Wissenschaft und Sport vielleicht der Fall ist. Die von «Ikonen meines gesteigerten Bewusstseins» modulierte Sichtweise ist unter anderem der Motor eines moralischen Autorenpaares zum kritisch-altruistischen Aufdecken solcher Manipulationen.

Die Passstücke, ersonnen nach meinen ersten Vernissagebesuchen, die mich in unangenehme Bekanntschaft mit der Hierarchie des Galerieuniversums brachten, erfüllten mir den Wunsch der Durchbrechung von Idolatrie. Im Mittelpunkt posierte der Aktionist oder Body-Artist in seiner Unnachahmlichkeit. Wobei es nicht möglich war, dessen delikate Situation durch blosses Kopieren der Gebärden mitzugeniessen. Wären die Podeste, die höheren Ebenen, (hier: internationaler Asozialität), wiederum nur Idolen vorbehalten, gäbe es keine Schuhabdrücke des Teils des Publikums, das sich in «peinlicher Manier» vom Rest trennte. F. West

Franz West verfolgte die Entstehung des obenstehenden Textes aus der Nähe und entschloss sich, am Schluss diesen «Leserbrief» beizusteuern.

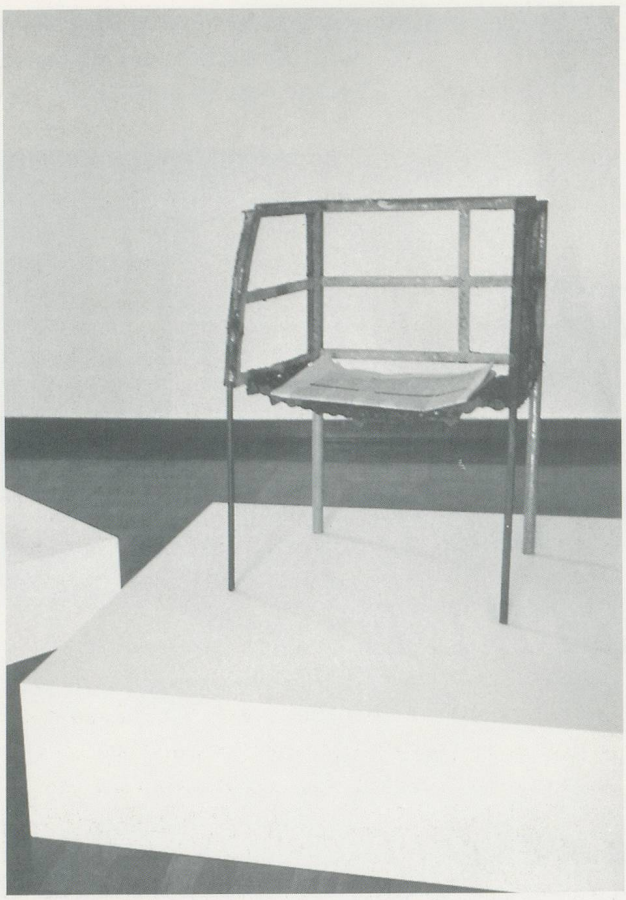
BRIGITTE FELDERER & HERBERT LACHMAYER

POTENTIALLY INACCESSIBLE – FACTUALLY ACCESSIBLE

ON FRANZ WEST

The Viennese artist Franz West will represent Austria at the 1990 Biennale. His selection not only "definitively" establishes his position in the local context, but once again attests to his importance internationally. The opening in the Hoffmann Pavilion will illustrate a traditionally Austrian non-simultaneity: the solipsistic resolution of a Viennese avant-gardist is met yet again with confirmation in the currency of international trends. What may be the subject of site specific perspectives in philosophical, psychoanalytical, subcultural, and other purisms in Vienna dissolves into edifying gratification on the podium of international competition. The "eternal" values and facile classifications of the international art scene contrast with the Viennese artist's "inner internationalism." This dynamic is reflected in the crystalline extremism of an artistic attitude which methodically relativizes West's inescapable ties with his Viennese background, transforming them, as it were, into manifestations of his solipsistic self-transcendence. These aesthetic manifestations allow him the leeway of skillful detachment from the genius loci, while acting the typical exemplar of a Viennese artist, and thereby keeping the best of company. Avant-gardism in Vienna did, in fact, assume the character of a "creative implosion" – hardly noted in the local context – until international recognition finally converted these hermetic manifestations into accessible artworks. West has enriched this avant-garde tradition, operative since the fin de siècle, with the gaiety of an artistic intellect that lays the groundwork for his "potential inaccessibility" to down-home aesthetic expectations and taboos. In defense

BRIGITTE FELDERER, a linguist, and HERBERT LACHMAYER, a theorist on art and culture, live in Vienna.



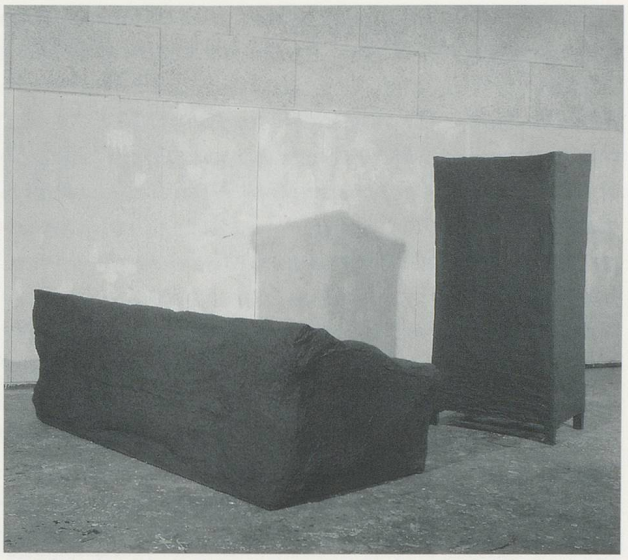
FRANZ WEST, SITZ / *SEAT,* 1988–89, EISEN UND ZEITUNGSPAPIER, PODEST: HOLZ / *IRON AND NEWSPRINT, PODIUM: WOOD,* 82 x 59 x 66 cm / *32¼ x 23¼ x 26 ". (PHOTO: GÜNTHER FÖRG)*

FRANZ WEST, LIEGEN / *COUCHES, 1989,* EISEN UND EISENBLECH, PODEST: HOLZ / *IRON AND SHEET-IRON, PODIUM: WOOD (PHOTO: BERNHARD RIEF)*

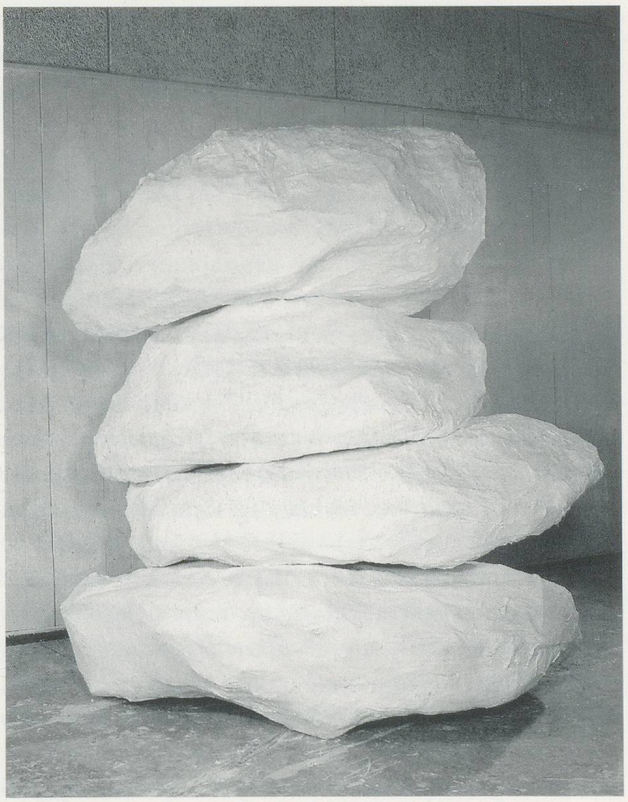
of West's artistic inner world, one might say that he has successfully deployed his "inner internationalism" to enlist the method of subversion as an effective and productive life principle. Consistently commuting between a personal artistic idiom and the standardized conventions of Viennese culture, West embodies the ambiguity of asocial eccentricity versus operationalized non-availability as a feat of conformity. For the international art scene, the ambiguity of West's oeuvre is but a "Viennese strategy for survival." Assuming that the risk of social ostracism (as creative breathing space, and prime mover of his "active decadence") is essential to Franz West's "inner inaccessibility," the international art world's embrace would seem to undermine the inner organization of his specific artistic existence. Exclusive interest in the artwork as end product also tends to obscure the biographical-antagonistic sting of the individual process of creation. Resistance to this obscurative interest on the part of the art market is manifest in the rigor of Franz West's work; it may, however, also be a consequence of the fact that the forty-three-year-old enjoyed an art academic education much later in life than most of his peers, so that his artistic persona does not bear the impress of the competitive art pro. The subcultural setting of the sixties was the existential testing ground of a subjectivism of such stubborn radicality that it has finally secured objective recognition. West's resolute adherence to a strategy of "conditional detachment" from the art establishment might well be attributed to the persistent and uncompromising authenticity of his aesthetic conduct.

The limits of this Austrian non-simultaneity, this "Viennese freedom" between exhibitionism and inconspicuousness, constitutes the testing ground upon which West leads his experimental life as aesthetic self-transcendence – in transition from the stubborn solipsism of the individualist to the materialization of his world as an artist. By using his own PASSSTÜCKE (Fitted Pieces), the artist acts upon a personal need to abide by the stubborn aestheticism of his individualist manifestations without proffering the birth and release of an "aesthetic thing" a priori as an artwork. Nonetheless, the PASSSTÜCKE do not stand in for self-reference alone; they also establish both a communicative and an interactive context by becoming meaningful, arbitrary sculptures of his stubbornness. Inasmuch as these meaningful

elements are reflected in common sense, West overcomes his solipsistic limits in a balancing act on the borderline between psycho-aesthetic function and a form of communicative play. West goes a step further with his exemplary and experimental demonstration of the use of the PASSSTÜCKE on a nude model. As in a laboratory situation, he defines normative parameters with instructions that govern communication. In the development and execution of the idea of the PASSSTÜCKE, one can trace the course of a very specific form of artistic divestment from the self-contained papier-maché sculpture to the papier-maché sculpture on the body and finally to the buttocks on the iron chair. Moreover, West makes no concessions in the presentation of his works. Stimulating titles – his own or those invented by his friends – prevent the public from capping an aesthetically honed manifestation with arbitrary and literal conclusions. Having thus named them, the artist takes leave of his "psycho-technical divestments," and yet – true to the experimental situation – he has established the conditions for the "factual accessibility" that is the potential fate of the well-known artist. The artist's repertoire of thoughtfully controlled means of interaction, offers as well as wishes, requires a plan and a scenario in order to present the PASSSTÜCKE as works through their aesthetic use, which brings them to life, as it were. Both the PASSSTÜCKE and the iron chairs on podiums challenge "responsive" and empathetic viewers to engage in premeditated physical behavior, making those who decide to use the PASSSTÜCKE or the iron chairs embarrassingly conspicuous. West forces the sympathetic viewer to submit to work that he himself has long since left behind. Subsequent collages record, chronicle, and elucidate proposed scenarios of communication. Having thus discreetly removed himself, the artist has abandoned his work to the communication routines and standardized values of the art world.



FRANZ WEST, ABERRATION, DEM KASTEN DEN MORGENROCK ENTNOMMEN, DAMIT UMWICKELT ETCETERA. DANN ROT GESTRICHEN, IST HIER DER ROTE BLOCK ZUGESCHOBEN / *THE BATHROBE TAKEN OUT OF THE CLOSET, WRAPPED AROUND IT ETCETERA. THEN PAINTED RED, PUSHED UP TO THE RED BLOCK,* 1990, HOLZ MIT EISEN, GAZE, MORGENROCK, DISPERSION / *WOOD AND IRON, GAUZE, BATHROBE, PRIMER. (PHOTO: SASA FELSBACH)*



FRANZ WEST, REVISION ZU TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS 6.373: DIE WELT IST UNABHÄNGIG VON MEINEM WILLEN. BEI JEDER AUFSTELLUNG WIRD DIE REIHENFOLGE VOM AUSSTELLER BESTIMMT. / *THE WORLD IS INDEPENDENT OF MY WILL. IN EACH ARRANGEMENT THE SEQUENCE IS DETERMINED BY THE ARRANGER.*
(AUFSTELLUNG / ARRANGEMENT: BOSQUET CASSIMAN, PHOTO: WOLFGANG WÖSSNER)

The processual character of the PASSSTÜCKE has been telescoped in the chairs. In the ambivalence between "design overkill" and the productively taxing transition from the PASSSTÜCK "thing" to the PASSSTÜCK "work," the emergence of a playful treatment of "things" can also be interpreted as an opportunity for the solipsist-artist to divest. In this sense, "design overkill" indicates an increase in the quality of communication. In the process, however, originally psycho-technical strategies undergo semantic transformation as symbols and spin off into the most diverse of viewers' expectations. Placed in front of the "Old Masters" at the Museum of Art History in Vienna, Franz West's chair-objects assume a symbolic quality of artworks among other artworks rather than acting to provoke, despite the fact that West has put the chairs on podiums in order to disrupt the homogeneity of the traditional art ensemble. Should committed visitors want to escape the unity of the museum's edifying atmosphere, they would literally have to move on to the "higher level" of the podiums, whereupon West, as the director of the scene, would achieve his originally subversive objective of singling out the public. The chairs in the Museum of Art History resemble the properties of a GESAMTKUNSTWERK in which the chance visitor who uses the chairs on the podiums is obliged to become part of this total artwork. The PASSSTÜCKE might be viewed as icons of the artist's states of heightened awareness and the work process involved, while the chairs, in anticipation of the variability of possible stylistic form, represent not necessarily comfortable but at least useful derivatives of the once magical equipment of the PASSSTÜCKE. A key work between PASSSTÜCK and chair is EO IPSO, a "stretch" PASSSTÜCK that seats three people. While the PASSSTÜCKE inevitably turn self-reference into a communicative event, EO IPSO refers to the fake communicative arrangement of a living-room set – chairs and couches that ultimately demonstrate the failure to communicate and the fortuity of isolation. West is motivated neither by the moralizing need to rationalize social inadequacies nor by the compulsion to subject them to ideological investigation and evaluation: West is asocial; West is radical. He submits "personal" PASSSTÜCKE, as more or less generalized components, to the attitudes of a public that is a priori willing to strike them. West retains his authenticity when his oeuvre submits to the viewer's lust for comprehensibility, letting the viewer depart in edification, while the artist moves anonymously to the edge of visibility.

(Translation: Catherine Schelbert)

International – asocial

FRANZ WEST

My "uncompromising authenticity": not to make a point but to impose "the yoke of the Passstücke" on the culture vulture out to do his Sunday duty, so that the shape of the pieces exacts certain sequences of movement from him which will allow him to wallow contendedly in the assurance of a cultural identity (of uninhibited gesticulation). – My "oeuvre" submits to the "viewer's lust for comprehensibility" as much as any in art, science, and sports. An approach modulated by "icons" of my "heightened awareness" is, among other things, what motivates a couple of moral authors to embark on a critical, altruistic exposé of such manipulations. The Passstücke were invented after I first went to openings and had the displeasure of meeting the hierarchy that governs the gallery universe; they fulfilled my wish to explode idolatry. The focal point was the inimitable pose of the actionist or body artist. It was not possible to share in his delicate situation by simply copying his conduct. If the pedestals, the higher levels (in this case, international asociality), were reserved only for idols, no shoe prints would have been left behind by those who risked the "embarrassment" of setting themselves apart from the rest of the public.

F. West

(Translation: Catherine Schelbert)

Having closely attended the evolution of this essay, Franz West decided to contribute the above "letter to the editor."