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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 46: Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto

Artikel: Richard Artschwager : surface tension = Oberflächenspannung

Autor: Muniz, Vik / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679845

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

VIK MUNIZ

Surface Tension

In a dark corner of the church of Santa Cecilia in São Paulo lies the mesmerizing image of the child-saint Santa Donata. Her prostrate position combined with the uncanny anatomical veracity and naturalistic coloring with which she is rendered gives visitors the charged sensation of watching someone sleep. The priest of this parish once confided to my grandmother that every two or three years, they had to open the glass casket in which the image rests, to trim her hair and fingernails because they had not stopped growing since the image arrived from Rome as a papal gift in the eighteenth century. The explanation of this miraculous phenomenon, legend has it, is that beneath the waxen surface of the statue is the actual body of the saint, preserved by a remarkable embalming technique. Its surface is meticulously worked to render the image true to life. In the 1930s, the image had to be encased in glass because skeptical visitors, drawn by the legend, would poke at the relic to see if it would bleed. Far removed from the Platonic geometry of the standard coffin, here we find a being encased in its own mimetic image.

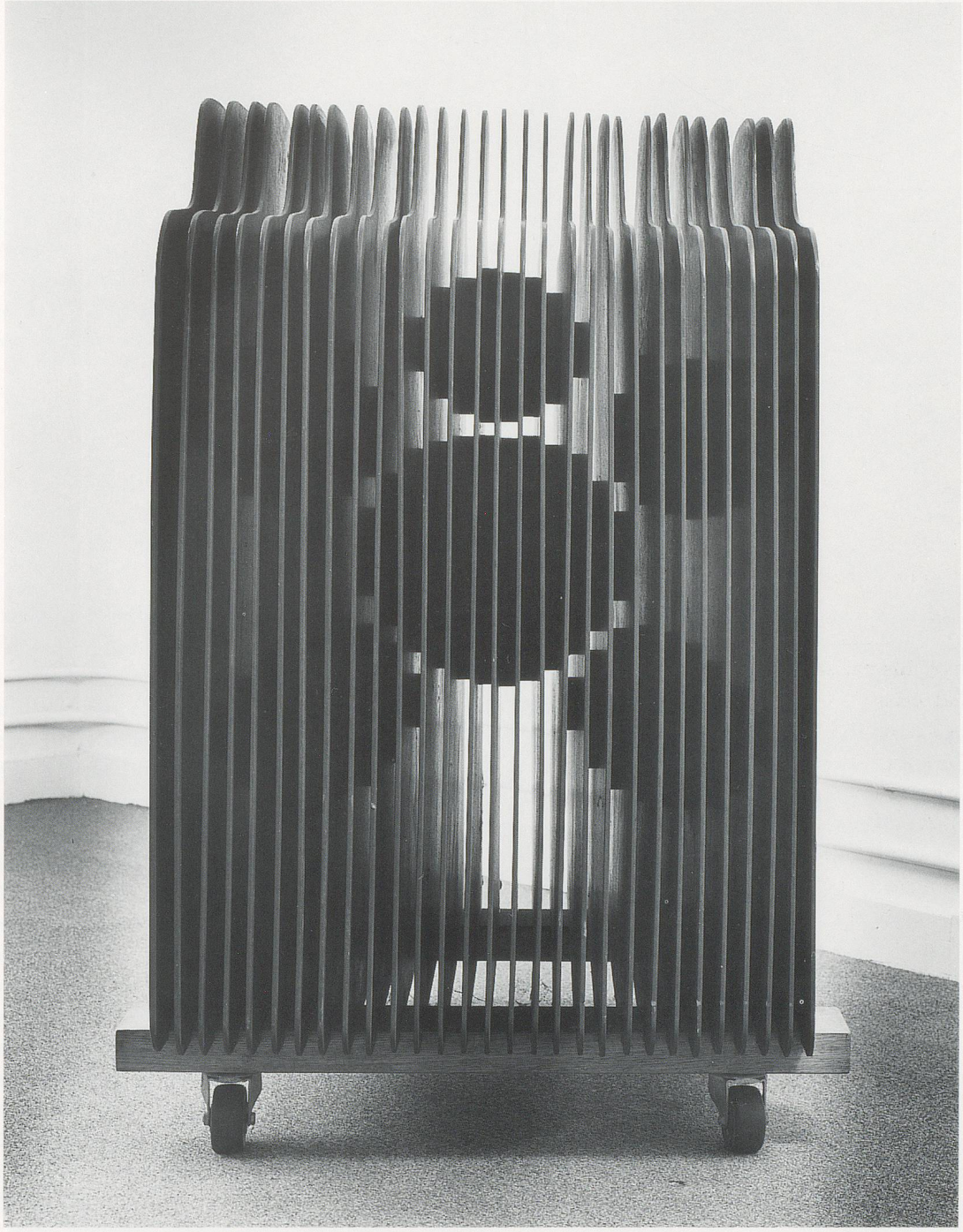
I have often pictured those skeptics' faces as they watched the dark blood ooze from the frail body of the saint, not sure if what they were witnessing could qualify as a miracle. Discovery, the unnominated tenth muse, lures us with black holes, Klein bottles, and South American gods who live inside their own bellies, only to leave us with *matroshki* as consolation prizes. What is it that makes us desecrate sarcophagi and smash piñatas, travel to distant places and perform autopsies, repaint houses and wear costumes, slash canvases and wrap gifts? What is it that fuels this ritual of surface orchestration if not a fundamental predisposition toward pure and empty interpretation? Interpretation is the compulsive recycling of surfaces.

> *It is only shallow people who do not judge by appearances. The mystery of the world is the visible, not the invisible.*
>
> OSCAR WILDE, in a letter

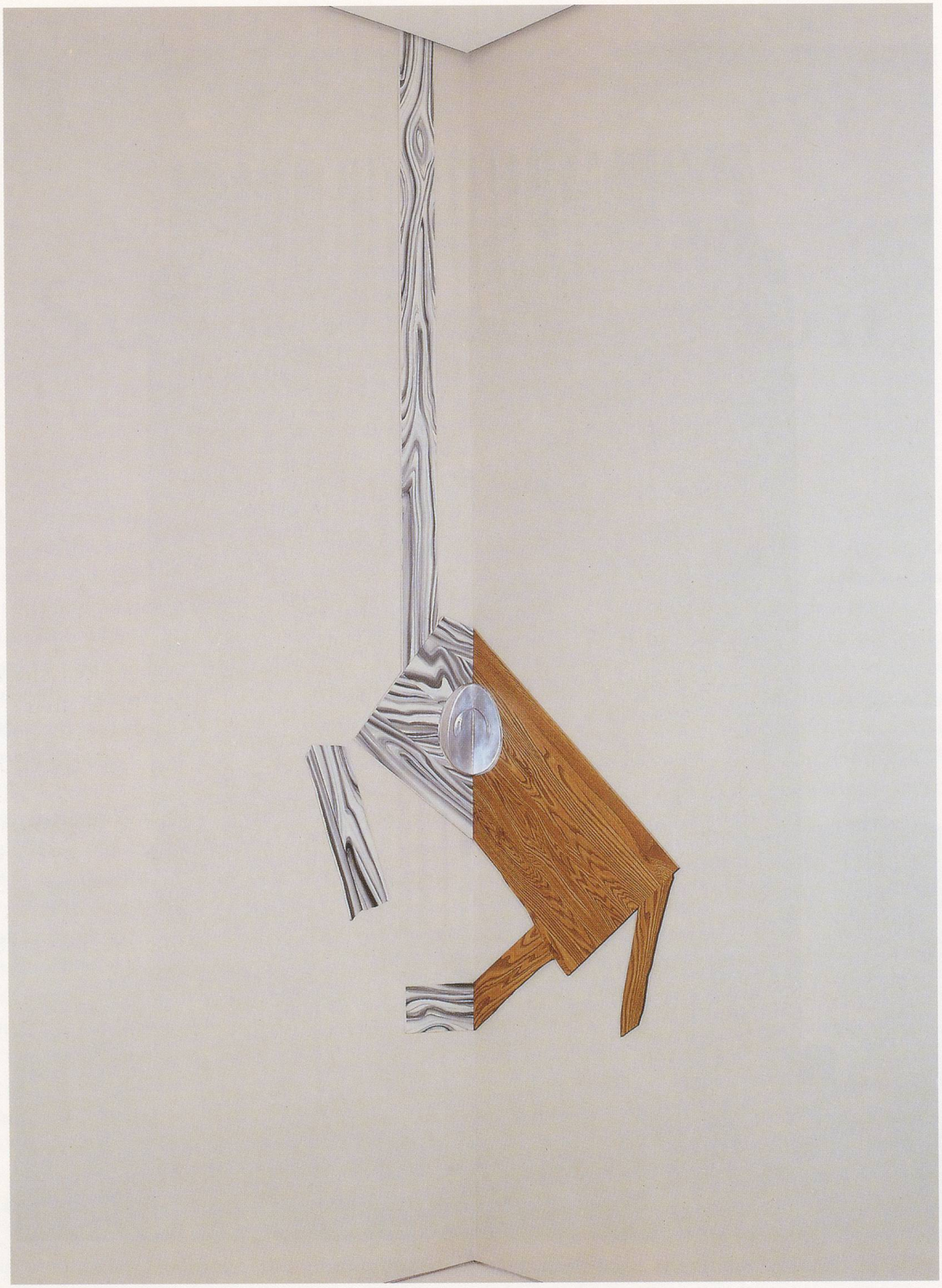
As I stroll along a supermarket aisle, I notice that with the exception of those packages which contain liquids and powders, every single one bears a picture of its contents. If solid products were treated with the same ambiguity as liquids and powders, most packages would be opened illicitly. The instinctive understanding of perceptual shortcomings is the reason why people buy liquids in unillustrated packages when, epistemologically speaking, all contents of all packages share the same synecdochical mysteries inherent in powders and liquids.

Language as an organization of the more stable aspects of surface was devised to multiply the percep-

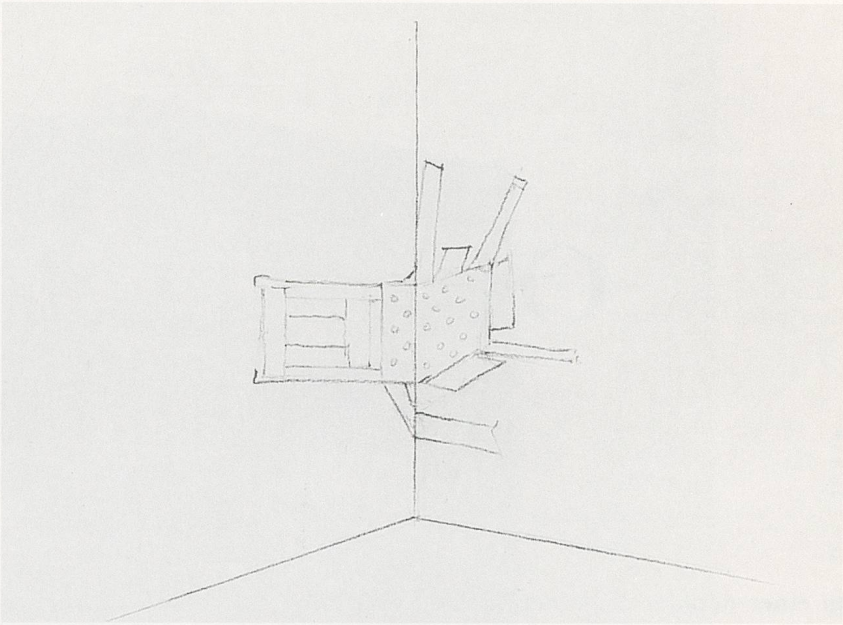
VIK MUNIZ is an artist and writer who lives in New York City.



RICHARD ARTSCHWAGER, GORILLA, 1961–62, painted masonite and wood on metal casters, 47 x 32 x 32¼" / bemalter Pressspan und Holz auf Metallrollen, 119,4 x 81,3 x 82 cm.



RICHARD ARTSCHWAGER, SPLATTER TABLE, 1992, Formica, wood and metal, 137 x 67" / KLATSCH-TISCH, Formica, Holz, Metall, 348 x 170,2 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)



RICHARD ARTSCHWAGER, notebook study for SPLATTER CHAIR, 1991 / Skizze für KLATSCH-STUHL. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

tions of seemingly fixed surfaces through representation. By enabling the senses to experience many surfaces at once, language has formulated a concept of depth and substance that convincingly probes the universe behind immediate sensorial stimuli. The problem is that, as this universe is experienced solely through representation, it is understood to be a feature of surface: Only surface communicates.

As language develops through the deliberate manipulation of representational surfaces, sophisticated systems of signs tend to become more superficial than primitive ones. In fact, what fuels linguistic evolution is this lapidarian thinning of surfaces. Photography, projected cinema or television are perfect examples of these attenuated surfaces. Knowledge is the painful longing for transparency and representation is its analgesic.

Varnish is to philosophy what formica is to politics: the isolating of surface into a manageable representational meta-structure of belief. The role of rhetoric is to simplify dichotomies existing in form, content, and substance into a dichotomy of representational surface and form, flattening complexity into a diagrammatic dimension. The fabrication of complex representational surfaces acts as a believable *trompe l'oeil* for depth and substance. If we consider the rhetoric of power as a quest for surface control, we will find in art—especially in painting—the ultimate simulacrum of this quest. Art as a twisted branch of politics is simply better equipped to generate such models because time for the artist is invariably in sync with the models she or he produces. The artist is the link between the surface and the promise of the surface's own depth.

Painting, masks, effigies, ornaments, and stories: Ritual is the only possible venue in which to physically experience what lies beneath and beyond surfaces. Sensation, doubt, feeling, emotion, and wonder: Faith has little to do with pure interpretation. As surfaces emerge, new rituals should follow. The role of the artist is to adapt ritual material to contemporary surfaces.

As, recently, modern design has begun to take place at a molecular level, so does serious artistic inquiry operate at the thinnest crust of its perceptible environment. Art has always been superficial. Using the vicissitudes and ambiguities of visual ideas to probe their structure, the artist evokes superficial abysses—for whatever lies behind what we see and perceive can only be created.

VIK MUNIZ

Oberflächen-spannung

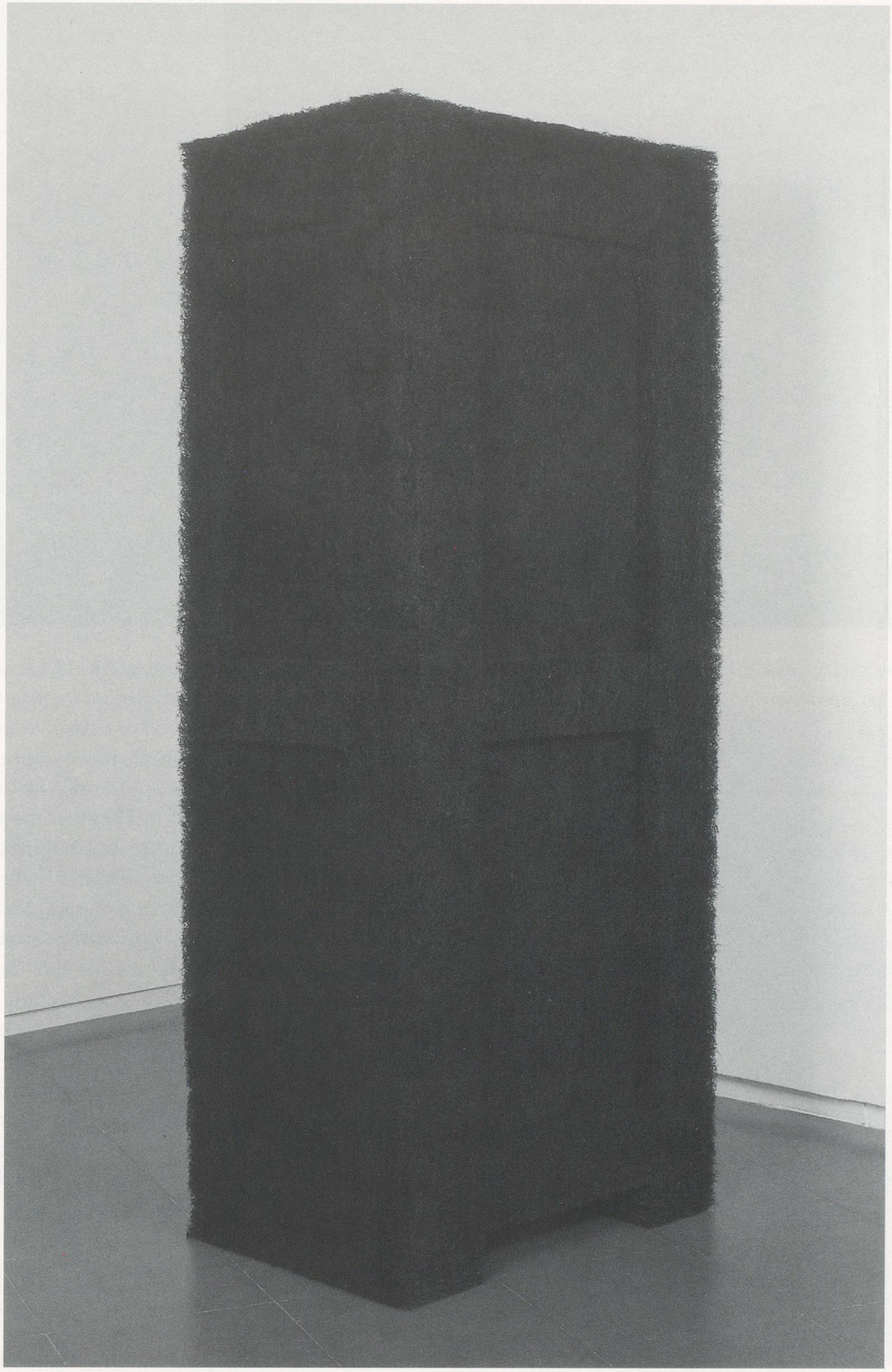
In einer dunklen Ecke der Kirche Santa Cecilia in São Paulo liegt das verblüffende Bildnis der kleinen Santa Donata. Wie sie da ausgestreckt ruht, mit irritierend genau nachgebildeter Anatomie und natürlicher Hautfarbe, bekommt man als Besucher das prickelnde Gefühl, jemandem beim Schlafen zuzusehen. Der Priester dieser Gemeinde vertraute meiner Grossmutter einmal an, dass sie alle zwei bis drei Jahre den Glassarg, in dem das Bildnis ruht, öffnen müssen, um Haare und Fingernägel zu schneiden, weil sie nie zu wachsen aufgehört hätten, seit die Skulptur im 18. Jahrhundert als päpstliches Geschenk aus Rom hier eintraf. Die Erklärung dieses wundersamen Phänomens, so will es die Legende, liegt darin, dass unter der Wachsoberfläche der Figur der tatsächliche Körper der Heiligen ruht, konserviert durch eine bemerkenswerte Balsamierungstechnik. Die Oberfläche ist mit solcher Genauigkeit nachgebildet, dass sie vollkommen lebensecht wirkt. In den 30er Jahren musste die Figur dann unter Glas gelegt werden, weil skeptische Besucher, angelockt von der Legende, in die Reliquie pieksten, um zu sehen, ob sie blutete. Weit entfernt von der sterilen geometrischen Form des Standard-Sargs haben wir es hier mit einem Wesen zu tun, dem sein eigenes Bildnis als Sarg dient.

VIK MUNIZ ist bildender Künstler und Publizist, er lebt in New York.

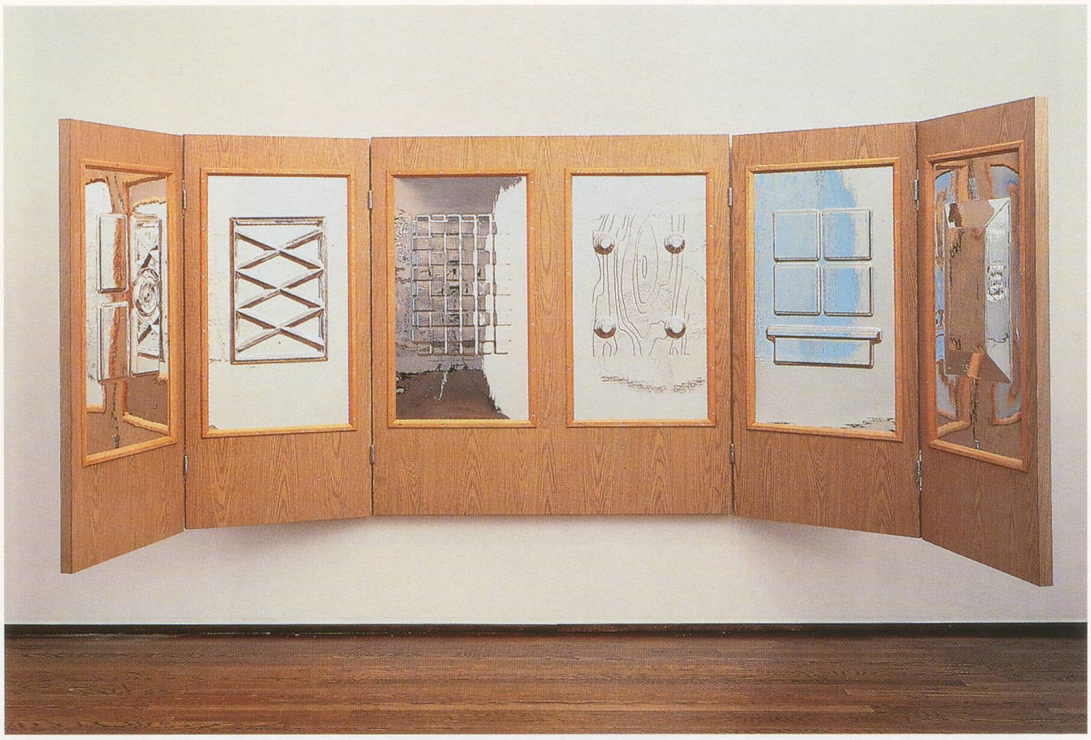
Ich habe mir oft die Gesichter der Skeptiker vorgestellt, wie sie das dunkelrote Blut aus dem zarten Körper der Heiligen tropfen sehen und nicht sicher sind, ob sie nun gerade Zeugen eines Wunders werden oder nicht. Entdeckung, die unbenannte zehnte Muse aller Forscher, lockt uns mit schwarzen Löchern, Klein-Flaschen[1)] und südamerikanischen Göttern, die in ihren eigenen Bäuchen leben, so dass wir am Schluss mit *Babuschkas* als Trostpreis dastehen. Was treibt uns dazu, Särge zu entweihen, *Piñatas*[2)] zu zerschlagen, an ferne Orte zu reisen und Autopsien durchzuführen, Häuser zu bemalen und Kostüme zu tragen, Leinwände aufzuschlitzen und Geschenke zu verpacken? Was steckt hinter dem Ritual dieses Tanzes um die Oberflächen, wenn nicht ein tief verwurzelter Hang zur reinen, vom Inhalt nicht berührten Interpretation? Interpretation ist ein zwanghaftes Recycling von Oberflächen.

> *Nur Dummköpfe urteilen nicht nach der äusseren Erscheinung. Das Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren, nicht im Unsichtbaren.* OSCAR WILDE, in einem Brief

Wenn ich durch einen Supermarkt schlendere, stelle ich fest, dass mit Ausnahme von Packungen, die Flüssigkeiten oder Pulver enthalten, auf jeder einzelnen der Inhalt abgebildet ist. Wären die festen Produkte ebenso undefinierbar verpackt wie die Flüssigkeiten



RICHARD ARTSCHWAGER, CRATE, acrylic, rubber, wood, 79 x 34 x 23" / KISTE, Acryl, Gummi, Holz, 200 x 86,4 x 58,4 cm.



RICHARD ARTSCHWAGER, SIX MIRROR IMAGES, 1975–79, vacuum-formed, metallized Plexiglas, Formica, and wood, 58 x 155 x 4" / SECHS SPIEGELBILDER, vakuumgeformtes, metallbeschichtetes Plexiglas, Formica, Holz, 147 x 393,7 x 10,2 cm.

und Pulver, würden die meisten Packungen unerlaubt geöffnet werden. Das instinktive Verständnis der Leute für Dinge, die der Wahrnehmung nicht zugänglich sind, ist der Grund, dass sie bereit sind, Flüssigkeiten in unbebilderten Verpackungen zu kaufen, obwohl erkenntnistheoretisch betrachtet alle Packungsinhalte, ob flüssig oder fest, gleichermassen geheimnisvoll sind.

Die Sprache als Ordnungssystem der beständigeren Oberflächen-Phänomene ist so angelegt, dass sie die Wahrnehmung scheinbar eindeutiger Oberflächen durch Benennung vervielfachen kann. Indem die Sprache den Sinnen die gleichzeitige Erfahrung mehrerer Oberflächen ermöglichte, bildete sie einen Begriff von Tiefe und Substanz, der einen überzeugenden Vorstoss in das Universum hinter den unmittelbaren Sinnesreizen darstellt. Das Problem liegt nun aber darin, dass dieses Universum nur in der sprachlichen Begrifflichkeit erfahrbar ist und deshalb als Oberflächen-Phänomen wahrgenommen wird. Nur die Oberfläche kommuniziert.

Da die Sprache sich durch das bewusste Bearbeiten darstellender Oberflächen entwickelt, sind komplizierte Zeichensysteme stärker der Oberfläche verpflichtet als primitivere. Tatsächlich treibt gerade diese unermüdlich verdünnende Bearbeitung der Oberflächen die sprachliche Entwicklung voran. Photographie, Filmprojektion und Fernsehen sind perfekte Beispiele für derart bis zur Transparenz bearbeitete und strapazierte Oberflächen. Wissen ist ein schmerzliches Verlangen nach Transparenz, und die Darstellung mit sprachlichen oder künstlerischen Mitteln ist die einzig wirksame Medizin.

Ob in Philosophie oder Politik, ob mit Firnis, Lack oder Formica, das Ziel ist immer dasselbe: die Isolierung der Oberfläche, damit aus ihr eine handhabbare begriffliche Meta-Struktur des Glaubens werde. Die Aufgabe der Rhetorik besteht darin, die Dichotomien von Form, Inhalt und Substanz zu solchen der begrifflichen Oberfläche und Form zu vereinfachen, indem sie deren Komplexität soweit reduziert, bis sie graphisch darstellbar werden. Die

so entstehenden komplexen begrifflichen Oberflächen fungieren als glaubhaftes Trompe-l'œil von Tiefe und Substanz. Fassen wir die Rhetorik der Macht als ein Streben nach Kontrolle der Oberfläche auf, so finden wir dieses Streben in der Kunst, vor allem in der Malerei, auf die Spitze getrieben. Die Kunst als übersteigerte Spielart der Politik ist einfach besser gerüstet für die Schaffung solcher Modelle, weil für den Künstler die Zeit immer synchron ist mit dem, was er oder sie produziert. Der Künstler ist der Vermittler zwischen der Oberfläche und ihrer Verheissung von Tiefe.

Malerei, Masken, Bildnisse, Ornamente und Geschichten: Ritualisierung ist die einzige Möglichkeit, das, was hinter oder unter der Oberfläche liegt, physisch erfahrbar zu machen. Empfindung, Zweifel, Gefühl, Emotion und Staunen: Der Glaube hat wenig mit blosser Interpretation zu tun. Wo neue Oberflächen entstehen, sollten neue Rituale folgen. Die Aufgabe des Künstlers ist es, das rituelle Material in zeitgenössische Oberflächen zu überführen.

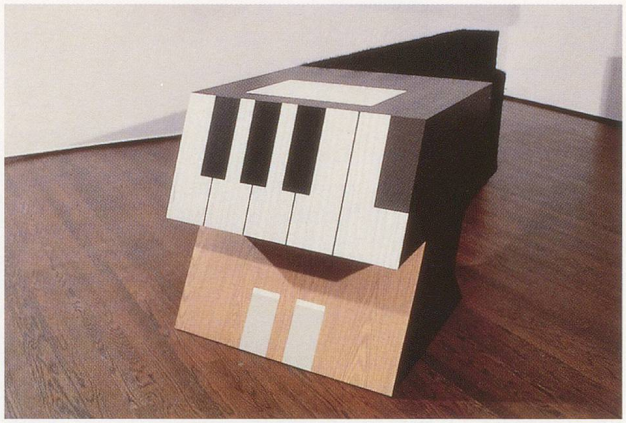
So wie das moderne Design neuerdings im molekularen Bereich Fuss zu fassen beginnt, widmet sich die ernsthafte künstlerische Forschungsarbeit nun der dünnsten Kruste ihres sichtbaren Umfelds. Die Kunst hat sich schon immer mit der Oberfläche befasst. Indem der Künstler die Struktur visueller Vorstellungen anhand ihrer eigenen Unbeständigkeit und Vieldeutigkeit untersucht, macht er die Abgründe der Oberfläche sichtbar – denn was immer dem, was wir sehen und wahrnehmen, zugrunde liegt, kann nur ein Erschaffenes sein.

(Übersetzung: Nansen)

1) Nach dem deutschen Mathematiker Felix Klein (1849–1925) benannter Körper aus einer einzigen gekrümmten Oberfläche ohne Innen- und Aussenseite: Der obere Teil eines sich nach oben verjüngenden Rohrs ist gekrümmt, führt durch die Seitenwand des unteren, breiteren Teils hindurch und geht dann nahtlos in die ursprünglich untere Rohröffnung über, so dass obere und untere Öffnung sowie Innen- und Aussenfläche des Rohrs zu einer einzigen Fläche zusammenfallen, analog dem Phänomen der bekannteren unendlichen Schleife.

2) So heissen die lateinamerikanischen, mit Zucker gefüllten Pappmaché-Püppchen; um an die Süssigkeiten heranzukommen versucht man mit verbundenen Augen die Piñatas zu finden und mit Stöcken zu zerschlagen.

RICHARD ARTSCHWAGER, PIANO II, 1979, Formica on wood with rubber, 33¾ x 34 x 130" / KLAVIER II, Formica auf Holz mit Gummi, 85,7 x 86,4 x 330 cm.



DIDEROT'S PANACEA, 1992, Formica on wood, 64½ x 63 x 48" / DIDEROTS PATENTREZEPT, Formica auf Holz, 163,8 x 160 x 121,9 cm.