

3. Art after Philosophy*

Joseph Kosuth

The fact that it has recently become fashionable for physicists themselves to be sympathetic towards religion . . . marks the physicists' own lack of confidence in the validity of their hypotheses, which is a reaction on their part from the anti-religious dogmatism of nineteenth-century scientists, and a natural outcome of the crisis through which physics has just passed.—A. J. Ayer

. . . once one has understood the Tractatus there will be no temptation to concern oneself any more with philosophy, which is neither empirical like science nor tautological like mathematics; one will, like Wittgenstein in 1918, abandon philosophy, which, as traditionally understood, is rooted in confusion.—J. O. Urmson

Traditional philosophy, almost by definition, has concerned itself with the *unsaid*. The nearly exclusive focus on the *said* by twentieth-century analytical linguistic philosophers is the shared contention that the *unsaid* is *unsaid* because it is *unsayable*. Hegelian philosophy made sense in the nineteenth century and must have been soothing to a century that was barely getting over Hume, the Enlightenment, and Kant.¹ Hegel's philosophy was also capable of giving cover for a defence of religious beliefs, supplying an alternative to Newtonian mechanics, and fitting in with the growth of history as a discipline, as well as accepting Darwinian Biology.² He appeared to give an acceptable resolution to the conflict between theology and science, as well.

The result of Hegel's influence has been that a great majority of contemporary philosophers are really little more than *historians* of philosophy, Librarians of the Truth, so to speak. One begins to get the impression that there 'is nothing more to be said'. And certainly if one realizes the implications of Wittgenstein's thinking, and the thinking influenced by him and after him, 'Continental' philosophy need not seriously be considered here.³

Is there a reason for the 'unreality' of philosophy in our time? Perhaps this can be answered by looking into the difference between our time and the centuries preceding

* First published in *Studio International*, October 1969, as the first part of a three-part article.

3. Kunst nach der Philosophie*

Joseph Kosuth

'Der Umstand, daß es neuerlich für Physiker selber zur Mode wurde, mit der Religion zu liebäugeln . . . kennzeichnet das mangelnde Vertrauen der Physiker in die Stichhaltigkeit ihrer Hypothesen, und das ist eine Reaktion ihrerseits auf den antireligiösen Dogmatismus der Wissenschaftler im 19. Jahrhundert und eine natürliche Folge der Krisis, welche die Physik eben durchlaufen hat.' A. J. Ayer

' . . . sowie man den Tractatus verstanden hat, besteht keine Versuchung mehr, sich weiter mit Philosophie zu befassen, die weder empirisch wie Naturwissenschaft noch tautologisch wie Mathematik ist; man wird, wie Wittgenstein 1918, die Philosophie aufgeben, die, nach ihrem traditionellen Verständnis, in der Verwirrung wurzelt.' J. O. Urmson

Traditionelle Philosophie befaßt sich, fast per definitionem, mit dem *UnGesagten*. Die fast ausschließliche Ausrichtung der sprachanalytischen Philosophen des 20. Jahrhunderts auf das *Gesagte*, beruht auf der gemeinsamen Ansicht, daß das *UnGesagte* deshalb das *UnGesagte* ist, weil es *unsagbar* ist. Die Hegelsche Philosophie ergab im 19. Jahrhundert einen Sinn und muß für ein Jahrhundert beruhigend gewesen sein, das kaum über Hume, die Aufklärung und Kant hinausgelangte.¹ Hegels Philosophie war außerdem dazu angetan, eine Verteidigung religiöser Überzeugungen abzudecken, indem sie eine Alternative zur Newtonschen Mechanik lieferte, mit der Heraufkunft der Geschichte als einer Wissenschaft zu harmonisieren wie auch die Darwinsche Biologie zu billigen.² Offenbar bot sie auch noch eine annehmbare Lösung im Konflikt zwischen Theologie und Naturwissenschaft.

Hegels Einfluß hatte zur Folge, daß die heutigen Philosophen in ihrer großen Mehrheit wenig mehr denn *Philosophie-Historiker*, sozusagen Bibliothekare der Wahrheit sind. Man gewinnt allmählich den Eindruck, daß 'nichts mehr zu sagen ist'. Und wenn man sich die Implikationen von Wittgensteins Denken, das von ihm beeinflusste Denken und das nach ihm vergegenwärtigt, ist es gewiß nicht nötig, hier erstlich auf die 'Kontinentaleuropäische' Philosophie einzugehen.³

Gibt es einen Grund für die 'Irrealität' der zeitgenössischen Philosophie? Vielleicht läßt sich das durch einen Blick auf den Unterschied zwischen unserer Zeit und den Jahrhunderten vor uns beantworten. In der Vergangenheit beruhten die Schlußfolge-

* Erstveröffentlichung in *Studio International*, Oktober 1969, als erster Teil eines dreiteiligen Aufsatzes.

us. In the past man's conclusions about the world were based on the information he had about it—if not specifically like the Empiricists, then generally like the Rationalists. Often, in fact, the closeness between science and philosophy was so great that scientists and philosophers were one and the same person. In fact, from the times of Thales, Epicurus, Heraclitus, and Aristotle to Descartes and Leibniz, 'the great names in philosophy were often great names in science as well'.⁴

That the world as perceived by twentieth-century science is a vastly more different one than the one of its preceding century need not be proved here. Is it possible, then, that in effect man has learned so much, and his 'intelligence' is such, that he cannot *believe* the reasoning of traditional philosophy? That perhaps he knows too much about the world to make those *kinds* of conclusions? As Sir James Jeans has stated: '... When philosophy has availed itself of the results of science, it has not been by borrowing the abstract mathematical description of the pattern of events, but by borrowing the then current pictorial description of this pattern; thus it has not appropriated certain knowledge but conjectures. These conjectures were often good enough for the man-sized world, but not, as we now know, for those ultimate processes of nature which control the happenings of the man-sized world, and brings us nearest to the true nature of reality.'⁵ He continues: 'One consequence of this is that the standard philosophical discussions of many problems, such as those of causality and freewill or of materialism or mentalism, are based on an interpretation of the pattern of events which is no longer tenable. The scientific basis of these older discussions has been washed away, and with their disappearance have gone all the arguments...'⁶

The twentieth century brought in a time which could be called 'the end of philosophy and the beginning of art'. I do not mean that, of course, strictly speaking, but rather as the 'tendency' of the situation. Certainly linguistic philosophy can be considered the heir to empiricism, but it's a philosophy in one gear.⁷ And there is certainly an 'art condition' to art preceding Duchamp, but its other functions or reasons-to-be are so pronounced that its ability to function clearly as art limits its art condition so drastically that it's only minimally art.⁸ In no mechanistic sense is there a connection between philosophy's 'ending' and art's 'beginning', but I don't find this occurrence entirely coincidental. Though the same reasons may be responsible for both occurrences the connection is made by me. I bring this all up to analyse art's function and subsequently its viability. And I do so to enable others to understand the reasoning of my—and, by extension, other artists'—art, as well as to provide a clearer understanding of the term 'Conceptual art'.⁹

rungen des Menschen über die Welt auf den Informationen, die er über sie besaß – wenn schon nicht spezifisch nach Art der Empiristen, so doch allgemein nach Art der Rationalisten. Tatsächlich war die Verbindung zwischen Naturwissenschaft und Philosophie häufig so eng, daß Naturwissenschaftler und Philosophen in Personalunion auftraten. Ja, seit Thales, Epikur, Heraklit, Aristoteles bis Descartes und Leibniz 'waren die großen Namen der Philosophie oft auch große Namen der Naturwissenschaft'.⁴

Daß die Welt, wie sie die Wissenschaft des 20. Jahrhunderts wahrnimmt, eine erheblich andere ist als die des vorangegangenen Jahrhunderts, braucht hier nicht bewiesen zu werden. Ist es demnach möglich, daß der Mensch so viel gelernt hat und daß seine 'Intelligenz' derart ist, daß er dem Denken der traditionellen Philosophie nicht *glauben* kann? Daß er vielleicht zu viel über die Welt weiß, um Schlußfolgerungen jener *Art* zu ziehen? Wie Sir James Jeans feststellt: 'Wenn sich die Philosophie die Resultate der Wissenschaft zunutze gemacht hat, dann nicht dadurch, daß sie die abstrakte mathematische Beschreibung der Ereignisstrukturen entlehnte, vielmehr dadurch, daß sie die damals gängige bildliche Beschreibung dieses Musters übernahm; damit eignete sie sich nicht gewisse Erkenntnisse, sondern Konjekturen an. Diese Konjekturen waren häufig gut genug für die Welt nach menschlichem Maß, doch nicht, wie wir jetzt wissen, für jene letzten Prozesse der Natur, welche die Ereignisse der Welt nach menschlichem Maß bestimmen und uns so nahe wie möglich an das wahre Wesen der Realität heranzuführen.'⁵ Er fährt fort: 'Eine Folge davon ist, daß die üblichen philosophischen Erörterungen vieler Probleme, wie der Kausalität und der Willensfreiheit oder des Materialismus oder des Spiritualismus, auf einer Interpretation der Ereignisstruktur beruhen, die nicht mehr haltbar ist. Die wissenschaftliche Basis dieser älteren Erörterungen ist weggeschwemmt, und mit ihrem Verschwinden sind auch sämtliche Argumentationen dahingegangen...'⁶

Das 20. Jahrhundert führte eine Zeit herauf, die 'das Ende von Philosophie und der Beginn von Kunst' heißen könnte. Ich meine das selbstverständlich nicht im wortwörtlichen Sinn, sondern verstehe darunter eher die 'Tendenz' der Situation. Eine gewisse Sprachphilosophie kann als Erbe des Empirismus gelten, aber es ist eine Philosophie mit nur einem Gang.⁷ Und es gibt gewiß eine 'Kunstverfassung' für Kunst vor Duchamp, aber ihre anderen Funktionen oder Daseinsgrundlagen sind so ausgeprägt, daß ihre Fähigkeit, eindeutig als Kunst zu wirken, ihre Kunstverfassung derart drastisch begrenzt, daß sie nur in minimaler Weise Kunst ist.⁸ In keiner mechanistischen Hinsicht gibt es eine Verbindung zwischen dem 'Ende' der Philosophie und dem 'Anfang' der Kunst, aber mir erscheint dieser Sachverhalt doch nicht völlig zufällig. Obgleich dieselben Gründe für die beiden Ereignisse verantwortlich sein mögen, ist die Verbindung von mir. Ich bringe all das vor, um die Funktion der Kunst und anschließend ihre Lebensfähigkeit zu analysieren. Und ich tue es, um andere in die Lage zu versetzen, die Begründung meiner Kunst und, durch Erweiterung, derjenigen anderer Künstler – zu verstehen, und ebenso, um für ein deutlicheres Verständnis des Ausdrucks 'Conceptual Art' zu sorgen.⁹

The Function of Art

'The main qualifications to the lesser position of painting is that advances in art are certainly not always formal ones.'—Donald Judd (1963)

'Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture.'—Donald Judd (1965)

'Everything sculpture has, my work doesn't.'—Donald Judd (1967)

'The idea becomes a machine that makes the art.'—Sol LeWitt (1965)

'The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art as art is nothing but art. Art is not what is not art.'—Ad Reinhardt (1963)

'The meaning is the use.'—Wittgenstein

'A more functional approach to the study of concepts has tended to replace the method of introspection. Instead of attempting to grasp or describe concepts bare, so to speak, the psychologist investigates the way in which they function as ingredients in beliefs and in judgements.'—Irving M. Copi

'Meaning is always a presupposition of function.'—T. Segerstedt

'... the subject-matter of conceptual investigations is the meaning of certain words and expressions—and not the things and states of affairs themselves about which we talk, when using those words and expressions.'—G. H. Von Wright

'Thinking is radically metaphoric. Linkage by analogy is its constituent law or principle, its causal nexus, since meaning only arises through the causal contexts by which a sign stands for (takes the place of) an instance of a sort. To think of anything is to take it as of a sort (as a such and such) and that "as" brings in (openly or in disguise) the analogy, the parallel, the metaphoric grapple or ground or grasp or draw by which alone the mind takes hold. It takes no hold if there is nothing for it to haul from, for its thinking is the haul, the attraction of likes.'—I. A. Richards

In this section I will discuss the separation between aesthetics and art; consider briefly Formalist art (because it is a leading proponent of the idea of aesthetics as art), and assert that art is analogous to an analytic proposition, and that it is art's existence as a tautology which enables art to remain 'aloof' from philosophical presumptions.

It is necessary to separate aesthetics from art because aesthetics deals with opinions on perception of the world in general. In the past one of the two prongs of art's function was its value as decoration. So any branch of philosophy which dealt with

Die Funktion der Kunst

'Die hauptsächlichliche Voraussetzung für die niedrigere Position der Malerei besteht darin, daß Fortschritte in der Kunst gewiß nicht immer formaler Natur sind.' Donald Judd (1963)

'Die Hälfte oder noch mehr der besten neuen Arbeiten in den letzten Jahren ist weder Malerei noch Skulptur.' Donald Judd (1965)

'Alles, was Skulptur besitzt, hat meine Arbeit nicht.' Donald Judd (1967)

'Der Gedanke wird eine Maschine, die die Kunst macht.' Sol LeWitt (1965)

'Die einzige Sache, die sich über Kunst sagen läßt, ist, daß sie eine einzige Sache ist. Kunst ist Kunst als Kunst, und alles andere ist alles andere. Kunst als Kunst ist nichts als Kunst. Kunst ist nicht, was nicht Kunst ist.' Ad Reinhardt (1963)

'Die Bedeutung ist der Gebrauch.' Wittgenstein

'Ein funktionaler Ansatz beim Studium von Begriffen tendiert dazu, die Methode der Introspektion abzulösen. Statt daß er versucht, Begriffe sozusagen nackt zu erfassen oder zu beschreiben, untersucht der Psychologe die Art und Weise, wie sie als Bestandteile von Überzeugungen und Urteilen fungieren.' Irving M. Copi

'Bedeutung ist stets eine Voraussetzung der Funktion.' T. Segerstedt

'... den Gegenstand konzeptueller Untersuchungen bildet die Bedeutung gewisser Wörter und Ausdrücke – und nicht die Dinge und Sachverhalte selber, von denen wir sprechen, wenn wir jene Wörter und Ausdrücke gebrauchen.' G. H. von Wright

'Das Denken ist radikal metaphorisch. Sein konstitutives Gesetz oder Prinzip, sein Kausalnexus ist die Verknüpfung durch Analogie, das sich Bedeutung nur durch die kausalen Zusammenhänge ergibt, dank denen ein Zeichen für dieses oder jenes Beispiel einer Art steht (seinen Platz einnimmt.) An etwas denken, heißt, es als etwas nehmen (als dieses und jenes), und jenes 'als' bringt (offen oder verdeckt), die Analogie, die Parallele, den metaphorischen Zugriff oder Grund oder Ansatz oder Zug zuwege, durch den allein der Geist Halt findet. Er findet keinen Halt, wenn nichts vorhanden ist, wovon er etwas herholen könnte, denn sein Denken ist das Herholen, die Anziehung von Ähnlichem.' I. A. Richards.

In diesem Abschnitt möchte ich die Trennung zwischen Ästhetik und Kunst erörtern, kurz auf formalistische Kunst eingehen (weil sie führend daran beteiligt ist, die Idee der Ästhetik als Kunst vorzutragen) und behaupten, daß Kunst einer analytischen Proposition analog ist und daß gerade die tautologische Existenz von Kunst ihr ermöglicht, von philosophischen Annahmen 'unberührt' zu bleiben.

Es ist notwendig, Ästhetik von Kunst zu trennen, weil sich die Ästhetik mit Meinungen über die Wahrnehmung der Welt im allgemeinen befaßt. In der Vergangenheit war einer der zwei Sprossen der Funktion von Kunst ihr dekorativer Wert. Daher war jeder Zweig der Philosophie, der sich mit 'Schönheit' und demnach mit Geschmack beschäftigte, unausweichlich verpflichtet, ebenso auf Kunst einzugehen. Aus diesem 'Brauch' erwuchs die Vorstellung, es bestehe eine begriffliche Verbindung zwischen Kunst und

'beauty' and thus, taste, was inevitably duty bound to discuss art as well. Out of this 'habit' grew the notion that there was a conceptual connection between art and aesthetics, which is not true. This idea never drastically conflicted with artistic considerations before recent times, not only because the morphological characteristics of art perpetuated the continuity of this error, but as well, because the apparent other 'functions' of art (depiction of religious themes, portraiture of aristocrats, detailing of architecture, etc.) used art to cover up art.

When objects are presented within the context of art (and until recently objects always have been used) they are as eligible for aesthetic consideration as are any objects in the world, and an aesthetic consideration of an object existing in the realm of art means that the object's existence or functioning in an art context is irrelevant to the aesthetic judgement.

The relation of aesthetics to art is not unlike that of aesthetics to architecture, in that architecture has a very specific *function* and how 'good' its design is is *primarily* related to how well it performs its function. Thus, judgements on what it looks like correspond to taste, and we can see that throughout history different examples of architecture are praised at different times depending on the aesthetics of particular epochs. Aesthetic thinking has even gone so far as to make examples of architecture not related to 'art' at all, works of art in themselves (e.g. the pyramids of Egypt).

Aesthetic considerations are indeed *always* extraneous to an object's function or 'reason to be'. Unless of course, that object's 'reason to be' is strictly aesthetic. An example of a purely aesthetic object is a decorative object, for decoration's primary function is 'to add something to, so as to make more attractive; adorn; ornament',¹⁰ and this relates directly to taste. And this leads us directly to 'Formalist' art and criticism.¹¹ Formalist art (painting and sculpture) is the vanguard of decoration, and, strictly speaking, one could reasonably assert that its art condition is so minimal that for all functional purposes it is not art at all, but pure exercises in aesthetics. Above all things Clement Greenberg is the critic of taste. Behind every one of his decisions is an aesthetic judgement, with those judgements reflecting his taste. And what does his taste reflect? The period he grew up in as a critic, the period 'real' for him: the fifties.¹²

How else can one account for, given his theories—if they have any logic to them at all—his disinterest in Frank Stella, Ad Reinhardt, and others applicable to his historical scheme? Is it because he is '... basically unsympathetic on personally experiential grounds'.¹³ Or, in other words, their work doesn't suit his taste?

But in the philosophic *tabula rasa* of art, 'if someone calls it art', as Don Judd has said, 'it's art'. Given this, formalist painting and sculpture can be granted an 'art condition', but only by virtue of its presentation in terms of its art idea (e.g. a rectan-

Ästhetik, was nicht der Fall ist. Dieser Gedanke geriet bis vor kurzem nie in Konflikt mit künstlerischen Erwägungen, und nicht nur, weil die morphologischen Merkmale der Kunst die Beständigkeit dieses Irrtums perpetuierte, sondern ebenso, weil die offensichtlichen anderen 'Funktionen' von Kunst (Schilderung religiöser Themen, Porträtierten von Aristokraten, Wiedergabe von Architektur und so fort) Kunst verwendeten, um Kunst zu verhüllen.

Werden Objekte im Kunstzusammenhang vorgeführt (und bis vor kurzem wurden stets Objekte verwendet), sind sie für ästhetische Erwägungen genau so geeignet wie irgendwelche Objekte in der Welt, und eine ästhetische Erwägung eines im Bereich von Kunst existierenden Objekts bedeutet, daß das Vorhandensein oder das Fungieren des Objekts in einem Kunstzusammenhang für das ästhetische Urteil unerheblich ist.

Die Beziehung der Ästhetik zur Kunst ist nicht unähnlich derjenigen der Ästhetik zur Architektur, insofern Architektur eine sehr spezifische *Funktion* hat und die 'Qualität' ihrer Anlage *vorwiegend* damit zusammenhängt, wie gut sie ihre Funktion erfüllt. Damit richten sich Urteile darüber, wie sie aussieht, nach dem Geschmack, und wir können sehen, daß in der ganzen Geschichte zu verschiedenen Zeiten verschiedene Beispiele von Architektur je nach der Ästhetik bestimmter Epochen gerühmt werden. Das ästhetische Denken ging sogar so weit, Beispiele von Architektur zu liefern, die sich überhaupt nicht auf 'Kunst' beziehen, Kunstwerke in sich (etwa die ägyptischen Pyramiden).

Ästhetische Erwägungen treten tatsächlich stets von außen an die Funktion oder die 'raison d'être' eines Objekts heran. Es sei denn natürlich, die 'raison d'être' des Objekts wäre strikt ästhetischer Natur. Ein Fall eines rein ästhetischen Objekts ist ein dekoratives Objekt, denn die hauptsächliche Funktion der Dekoration ist: 'etwas hinzuzufügen, um reizvoller zu machen; zu schmücken; zu verzieren',¹⁰ und das bezieht sich unmittelbar auf den Geschmack. Und das bringt uns auch unmittelbar zu 'formalistischer' Kunst und Kritik.¹¹ Formalistische Kunst (Malerei und Skulptur) ist die Vorhut der Dekoration, und man könnte, genau genommen, vernünftigerweise feststellen, ihre Kunstverfassung sei so minimal, daß sie bei allen funktionalen Absichten überhaupt keine Kunst ist, sondern pure ästhetische Übung. Vor allem Clement Greenberg ist Kritiker des Geschmacks. Hinter jeder seiner Entscheidungen steht ein ästhetisches Urteil, wobei jene Urteile seinen Geschmack widerspiegeln. Und was spiegelt sein Geschmack wieder? Die Periode, in der er sich als Kritiker entwickelte, die für ihn 'wirkliche' Periode: die Fünfzigerjahre.¹²

Wie sonst ließe sich bei seinen Theorien – falls ihnen überhaupt eine Logik zukommen sollte – sein Desinteresse an Frank Stella, Ad Reinhardt und anderen erklären, die in sein historisches Schema paßte. Kommt dies daher, weil er 'aus persönlichen Erfahrungsgründen heraus grundsätzlich teilnahmslos' ist?¹³ Oder mit anderen Worten: weil ihre Arbeiten nicht zu seinem Geschmack passen?

Doch in der philosophischen *Tabula rasa* der Kunst 'ist etwas Kunst', wie Don Judd sagt, 'wenn es jemand Kunst nennt'. Unter diesen Umständen kann man formalistischer

gularly-shaped canvas stretched over wooden supports and stained with such and such colours, using such and such forms, giving such and such a visual experience, etc.). If one looks at contemporary art in this light one realizes the minimal creative effort taken on the part of formalist artists specifically, and all painters and sculptors (working as such today) generally.

This brings us to the realization that formalist art and criticism accepts as a definition of art one which exists solely on morphological grounds. While a vast quantity of similarly looking objects or images (or visually related objects or images) may seem to be related (or connected) because of a similarity of visual/experiential 'readings', one cannot claim from this an artistic or conceptual relationship.

It is obvious then that formalist criticism's reliance on morphology leads necessarily with a bias toward the morphology of traditional art. And in this sense their criticism is not related to a 'scientific method' or any sort of empiricism (as Michael Fried, with his detailed descriptions of paintings and other 'scholarly' paraphernalia would want us to believe). Formalist criticism is no more than an analysis of the physical attributes of particular objects which happen to exist in a morphological context. But this doesn't add any knowledge (or facts) to our understanding of the nature of function of art. And nor does it comment on whether or not the objects analysed are even works of art, in that formalist critics always by-pass the conceptual element in works of art. Exactly why they don't comment on the conceptual element in works of art is precisely because formalist art is only art by virtue of its resemblance to earlier works of art. It's a mindless art. Or, as Lucy R. Lippard so succinctly described Jules Olitski's paintings: 'they're visual *Muzak*'.¹⁴

Formalist critics and artists alike do not question the nature of art, but as I have said elsewhere: 'Being an artist now means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art. If an artist accepts painting (or sculpture) he is accepting the tradition that goes with it. That's because the word art is general and the word painting is specific. Painting is a *kind* of art. If you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art. One is then accepting the nature of art to be the European tradition of a painting-sculpture dichotomy.'¹⁵

The strongest objection one can raise against a morphological justification for traditional art is that morphological notions of art embody an implied *a priori* concept of art's possibilities. And such an *a priori* concept of the nature of art (as separate from analytically framed art propositions or 'work' which I will discuss later) make it, indeed, *a priori*: impossible to question the nature of art. And this questioning of the nature of art is a very important concept in understanding the function of art.

Malerei und Skulptur eine 'Kunstverfassung' zubilligen, doch allein dank ihrer Präsentation im Sinn ihrer Kunstidee (beispielsweise als rechteckige, über Holzleisten gespannte Leinwand, mit diesen und jenen Farben bedeckt, unter Verwendung dieser und jener Formen, mit der Vermittlung dieser und jener optischen Erfahrungen, und so fort). Betrachtet man zeitgenössische Kunst in diesem Licht, erkennt man die minimale schöpferische Bemühung auf Seiten formalistischer Künstler im besonderen und sämtlicher Maler und Bildhauer (die heute als solche arbeiten) im allgemeinen.

Das führt uns zu der Erkenntnis, daß formalistische Kunst und Kritik als Kunstdefinition eine solche verwendet, die allein auf morphologischen Grundlagen beruht. Obgleich eine reichliche Menge ähnlich aussehender Objekte oder Bilder (oder optisch verwandter Bilder oder Objekte) als verwandt (oder miteinander verbunden) erscheinen kann, weil eine Ähnlichkeit der visuell/erfahrungshaften 'Lesarten' besteht, läßt sich daraus nicht eine künstlerische oder begriffliche Verwandtschaft behaupten.

Daher ist offensichtlich, daß der Verlaß der formalistischen Kritik auf die Morphologie notwendig einen Hang zur Morphologie der traditionellen Kunst mit sich bringt. Und in diesem Sinn bezieht sich ihre Kritik nicht auf eine 'wissenschaftliche Methode' oder auf irgendeinen Empirismus (wie Michael Fried mit seinen detaillierten Beschreibungen von Gemälden und mit anderen 'gelehrten' Dingen glauben machen möchte). Formalistische Kritik ist nichts weiter als eine Analyse der materiellen Attribute bestimmter Objekte, die zufällig in einem morphologischen Zusammenhang existieren. Doch dies trägt zu unserem Verständnis dessen, was die Funktion von Kunst ist, keine weiteren Erkenntnisse (oder Fakten) bei. Und es besagt insofern nichts darüber, ob die analysierten Objekte überhaupt Kunstwerke sind oder nicht, als formalistische Kritiker stets das begriffliche (konzeptuelle) Element in Kunstwerken übergehen. Daß sie gerade nicht auf das begriffliche Element in Kunstwerken eingehen, rührt eben daher, daß formalistische Kunst nur dank ihrer Ähnlichkeit mit früheren Kunstwerken Kunst ist. Sie ist eine geistlose Kunst. Oder, wie Lucy R. Lippard so bündig die Malereien Jules Olitskis beschrieb: 'Sie sind optische Geräuschkulisse.'¹⁴

Formalistische Kritiker und gleichermaßen Künstler fragen nicht nach dem Wesen der Kunst; aber wie ich anderswo sagte: 'Jetzt ein Künstler zu sein, bedeutet, nach dem Wesen der Kunst zu fragen. Fragt man nach dem Wesen der Malerei, kann man nicht nach dem Wesen der Kunst fragen. Akzeptiert ein Künstler die Malerei (oder die Bildhauerei), akzeptiert er die Tradition, die dazu gehört. Dies ist so, weil das Wort Kunst allgemein und das Wort Malerei spezifisch ist. Malerei ist eine *Art* von Kunst. Macht man Gemälde, akzeptiert man bereits das Wesen der Kunst (und fragt nicht danach). Damit akzeptiert man, daß das Wesen der Kunst die europäische Tradition der Dichotomie von Malerei und Skulptur sei.'¹⁵

Der stärkste Einwand, der sich gegen die morphologische Rechtfertigung der traditionellen Kunst vorbringen läßt, besteht darin, daß morphologische Vorstellungen von Kunst einen impliziten *A-priori*-Begriff von Kunstmöglichkeiten enthalten. Und ein derartiger *A-priori*-Begriff des Wesens von Kunst (getrennt von analytisch gefaßten

The function of art, as a question, was first raised by Marcel Duchamp. In fact it is Marcel Duchamp whom we can credit with giving art its own identity. (One can certainly see a tendency toward this self-identification of art beginning with Manet and Cézanne through to Cubism,¹⁶ but their works are timid and ambiguous by comparison with Duchamp's). 'Modern' art and the work before seemed connected by virtue of their morphology. Another way of putting it would be that art's 'language' remained the same but it was saying new things. The event that made conceivable the realization that it was possible to 'speak another language' and still make sense in art was Marcel Duchamp's first unassisted *Readymade*. With the unassisted *Readymade*, art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change—one from 'appearance' to 'conception'—was the beginning of 'modern' art and the beginning of 'conceptual' art. All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.

The 'value' of particular artists after Duchamp can be weighed according to how much they questioned the nature of art; which is another way of saying 'what they added to the conception of art' or what wasn't there before they started. Artists question the nature of art by presenting new propositions as to art's nature. And to do this one cannot concern oneself with the handed-down 'language' of traditional art, as this activity is based on the assumption that there is only one way of framing art propositions. But the very stuff of art is indeed greatly related to 'creating' new propositions.

The case is often made—particularly in reference to Duchamp—that objects of art (such as the readymades, of course, but all art is implied in this) are judged as *objets d'art* in later years and the artists' *intentions* become irrelevant. Such an argument is the case of a preconceived notion ordering together not necessarily related facts. The point is this: aesthetics, as we have pointed out, are conceptually irrelevant to art. Thus, any physical thing can become *objet d'art*, that is to say, can be considered tasteful, aesthetically pleasing, etc. But this has no bearing on the object's application to an art context; that is, its *functioning* in an art context. (E.g. if a collector takes a painting, attaches legs, and uses it as a dining-table it's an act unrelated to art or the artist because, *as art*, that wasn't the artist's *intention*.)

And what holds true for Duchamp's work applies as well to most of the art after him. In other words, the value of Cubism—for instance—is its idea in the realm of art, not the physical or visual qualities seen in a specific painting, or the particularization of certain colours or shapes. For these colours and shapes are the art's 'language', not its meaning conceptually as art. To look upon a Cubist 'masterwork' *now* as art is nonsensical, conceptually speaking, as far as art is concerned. (That visual information

Kunstaussagen oder – 'werken', auf die ich später eingehen möchte) macht es tatsächlich *a-priorisch*: unmöglich, das Wesen von Kunst zu erfragen. Und dieses Fragen nach dem Wesen von Kunst ist ein wichtiger Begriff im Verständnis der Funktion von Kunst.

Die Funktion von Kunst tauchte als Frage zum erstenmal bei Marcel Duchamp auf. In der Tat gebührt Marcel Duchamp die Ehre, er habe der Kunst ihre eigene Identität verliehen. (Gewiß läßt sich eine Tendenz in Richtung dieser Selbstidentifizierung von Kunst seit Manet und Cézanne bis hin zum Kubismus erkennen,¹⁶ doch ihre Arbeiten sind im Vergleich zu denen Duchamps schüchtern und mehrdeutig.) 'Moderne' Kunst und frühere Arbeiten schienen dank ihrer Morphologie zusammenzuhängen. Anders ausgedrückt, ließe sich sagen: die 'Sprache' der Kunst blieb sich gleich, sie sagte nur neue Dinge. Das Ereignis, das die Erkenntnis denkbar machte, daß es möglich war, in der Kunst 'eine andere Sprache zu sprechen' und dennoch einen Sinn zu erzielen, war Marcel Duchamps erstes und unbearbeitetes *Ready-made*. Mit dem unbearbeiteten *Ready-made* änderte die Kunst ihre Ausrichtung: von der Form der Sprache auf das Gesagte. Was besagt, daß es das Wesen von Kunst aus einer Morphologiefrage in eine Funktionsfrage umwandelte. Dieser Wandel – von der 'Erscheinungsform' zur 'Konzeption' – war der Beginn der 'modernen' Kunst und der Beginn der 'konzeptuellen' Kunst. Alle Kunst (nach Duchamp) ist konzeptuell (ihrem Wesen nach), weil Kunst nur konzeptuell besteht.

Der 'Wert' bestimmter Künstler nach Duchamp läßt sich danach abwägen, wie sehr sie nach dem Wesen der Kunst fragten – eine andere Ausdrucksweise dafür 'was sie der Konzeption von Kunst *hinzufügten*', oder dafür, was nicht vorhanden war, ehe sie begannen. Künstler fragen nach dem Wesen der Kunst, indem sie neue Propositionen im Hinblick auf das Wesen von Kunst vorlegen. Und um das zu tun, kann man sich nicht auf die überkommene 'Sprache' der traditionellen Kunst einlassen, da diese Tätigkeit auf der Annahme beruht, es gebe nur eine einzige Möglichkeit, Kunstaussagen zu fassen. Doch das eigentliche Material von Kunst ist tatsächlich sehr mit der 'Schaffung' neuer Aussagen verknüpft.

Häufig wurde – zumal in Hinblick auf Duchamp – vorgebracht, Kunstobjekte (wie die Ready-mades natürlich, aber darin ist alle Kunst eingeschlossen) würden in späteren Jahren als *objets d'art* bewertet und die *Intentionen* des Künstlers würden unerheblich. Ein derartiges Argument ist ein Beispiel einer vorgefaßten Vorstellung, die nicht notwendig zusammengehörige Tatsachen aufeinander bezieht. Entscheidend ist: Ästhetik ist, wie gezeigt, begrifflich unerheblich für Kunst. Damit kann jedes physische Ding zu einem *objet d'art* werden und läßt sich mithin nach dem Geschmack, nach dem ästhetischen Gefallen und so fort betrachten. Doch das besagt nichts über die Verwendung des Objekts in einem Kunstzusammenhang, nämlich über seine *Funktion* in einem Kunstzusammenhang. (Nimmt beispielsweise ein Sammler ein Gemälde her, bringt Beine daran an und benutzt es als Esstisch, handelt es sich um einen Vorgang ohne Bezug auf Kunst oder den Künstler, weil das, *als Kunst*, nicht die *Intention* des Künstlers war.)

which was unique in Cubism's language has now been generally absorbed and has a lot to do with the way in which one deals with painting 'linguistically'. [E.g. what a Cubist painting meant experientially and conceptually to, say, Gertrude Stein, is beyond our speculation because the same painting then 'meant' something different than it does now.] The 'value' now of an original Cubist painting is not unlike, in most respects, an original manuscript by Lord Byron, or *The Spirit of St. Louis* as it is seen in the Smithsonian Institute. Indeed, museums fill the very same function as the Smithsonian Institute—why else would the *Jeu de Paume* of the Louvre exhibit Cézanne's and Van Gogh's palettes as proudly as they do their paintings?) Actual works of art are little more than historical curiosities. As far as *art* is concerned Van Gogh's paintings aren't worth any more than his palette is. They are both 'collector's items'.¹⁷

Art 'lives' through influencing other art, not by existing as the physical residue of an artist's ideas. The reason why different artists from the past are 'brought alive' again is because some aspect of their work becomes 'useable' by living artists. That there is no 'truth' as to what art is seems quite unrealized.

What is the function of art, or the nature of art? If we continue our analogy of the forms art takes as being art's *language* one can realize then that a work of art is a kind of *proposition* presented within the context of art as a comment on art. We can then go further and analyse the types of 'propositions'.

A. J. Ayer's evaluation of Kant's distinction between analytic and synthetic is useful to us here: 'A proposition is analytic when its validity depends solely on the definitions of the symbols it contains, and synthetic when its validity is determined by the facts of experience.'¹⁸ The analogy I will attempt to make is one between the art condition and the condition of the analytic proposition. In that they don't appear to be believable as anything else, or be about anything (other than art) the forms of art most clearly finally referable only to art have been forms closest to analytical propositions.

Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context—as art—they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art *is* art, which means, is a *definition* of art. Thus, that it is art is true *a priori* (which is what Judd means when he states that 'if someone calls it art, it's art'.)

Indeed, it is nearly impossible to discuss art in general terms without talking in tautologies—for to attempt to 'grasp' art by any other 'handle' is to merely focus on another aspect or quality of the proposition which is usually irrelevant to the art work's 'art condition'. One begins to realize that art's 'art condition' is a conceptual

Und was auf Duchamps Arbeiten zutrifft, gilt ebenso für die meiste Kunst nach ihm. Mit anderen Worten: die Bedeutung des Kubismus – beispielsweise – beruht auf seiner Idee im Bereich von Kunst, nicht auf den physischen oder optischen Qualitäten, die man in einem bestimmten Gemälde wahrnimmt, oder in der Detaillierung bestimmter Farben oder Formen. Denn diese Formen und Farben sind die 'Sprache' der Kunst, nicht ihre kunstbegriffliche Bedeutung. Ein kubistisches 'Meisterwerk' *jetzt* als Kunst zu betrachten, ist, begrifflich gesprochen, unsinnig, soweit es sich um Kunst handelt. (Jene visuelle Information, die in der Sprache des Kubismus einzigartig war, ist jetzt allgemein absorbiert und hat eine Menge mit dem zu tun, wie man sich 'linguistisch' mit Malerei befaßt. [Was beispielsweise ein kubistisches Gemälde erfahrungsgemäß und begrifflich etwa für Gertrude Stein bedeutete, liegt jenseits unserer Spekulation, weil dasselbe Gemälde damals etwas anderes als heute 'bedeutete'.] Der heutige 'Wert' eines kubistischen Gemäldes ist in vieler Hinsicht nicht unähnlich dem eines Originalmanuskripts von Lord Byron oder dem *Spirit of St. Louis*, wie man ihn im Smithsonian Institute sieht. Ja, Museen erfüllen die gleiche Funktion wie das Smithsonian Institute – warum würde sonst das *Jeu de Paume* des Louvre Cézannes und van Goghs Paletten ebenso stolz ausstellen wie ihre Gemälde?) Wirkliche Kunstwerke sind kaum mehr als historische Kuriositäten. In bezug auf *Kunst* sind van Goghs Gemälde nicht mehr wert als seine Palette. Beide sind 'Sammelstücke'.¹⁷

Kunst 'lebt' dadurch, daß sie andere Kunst beeinflusst, nicht dadurch, daß sie als physisches Residuum der Gedanken eines Künstlers existiert. Der Grund dafür, warum verschiedene Künstler der Vergangenheit wieder 'zum Leben erweckt' werden, liegt darin, daß irgendein Aspekt ihrer Arbeit für lebende Künstler wieder 'brauchbar' wird. Daß es keine 'Wahrheit' darüber gibt, was Kunst sei, scheint völlig unerkannt zu sein.

Was ist die Funktion der Kunst oder das Wesen der Kunst? Führen wir unsere Analogie, daß die Formen, die Kunst annimmt, die *Sprache* der Kunst sei, fort, läßt sich erkennen, daß ein Kunstwerk eine Art *Proposition* ist, die im Kunstzusammenhang als Kommentar zur Kunst präsentiert wird. Man kann dann weitergehen und die Typen von 'Propositionen' analysieren.

Wie A. J. Ayer Kants Unterscheidung zwischen dem Analytischen und dem Synthetischen beurteilt, ist uns hier von Nutzen: 'Eine Proposition ist analytisch, wenn ihre Gültigkeit allein von den Definitionen der in ihr enthaltenen Symbole abhängt, und synthetisch, wenn ihre Gültigkeit von den Erfahrungstatsachen bestimmt wird.'¹⁸ Die Analogie, die ich herzustellen suche, ist eine zwischen der Beschaffenheit von Kunst und der Verfassung der analytischen Aussage. Insofern sie nicht wie irgend etwas sonst glaubbar erscheinen oder von irgend etwas (anderem als Kunst) zu handeln scheinen, sind letzten Endes die eindeutigsten Formen solche, die analytischen Aussagen am nächsten stehen.

Kunstwerke sind analytische Propositionen. Das besagt, daß sie, innerhalb ihres Zusammenhangs – als Kunst – betrachtet, keinerlei Information über irgendwelche Tat-

state. That the language forms which the artist frames his propositions in are often 'private' codes or languages is an inevitable outcome of art's freedom from morphological constrictions; and it follows from this that one has to be familiar with contemporary art to appreciate it and understand it. Likewise one understands why the 'man on the street' is intolerant to artistic art and always demands art in a traditional 'language'. (And one understands why formalist art sells 'like hot cakes'.) Only in painting and sculpture did the artists all speak the same language. What is called 'Novelty Art' by the Formalists is often the attempt to find new languages, although a new language doesn't necessarily mean the framing of new propositions: e.g. most kinetic and electronic art.

Another way of stating in relation to art what Ayer asserted about the analytic method in the context of language would be the following: The validity of artistic propositions is not dependent on any empirical, much less any aesthetic, presupposition about the nature of things. For the artist, as an analyst, is not directly concerned with the physical properties of things. He is concerned only with the way (1) in which art is capable of conceptual growth and (2) how his propositions are capable of logically following that growth.¹⁹

In other words, the propositions of art are not factual, but linguistic in *character*—that is, they do not describe the behaviour of physical, or even mental objects; they express definitions of art, or the formal consequences of definitions of art. Accordingly, we can say that art operates on a logic. For we shall see that the characteristic mark of a purely logical enquiry is that it is concerned with the formal consequences of our definitions (of art) and not with questions of empirical fact.²⁰

To repeat, what art has in common with logic and mathematics is that it is a tautology; i.e., the 'art idea' (or 'work') and art are the same and can be appreciated as art without going outside the context of art for verification.

On the other hand, let us consider why art cannot be (or has difficulty when it attempts to be) a synthetic proposition. Or, that is to say, when the truth or falsity of its assertion is verifiable on empirical grounds. Ayer states: '... The criterion by which we determine the validity of an *a priori* or analytical proposition is not sufficient to determine the validity of an empirical or synthetic proposition. For it is characteristic of empirical propositions that their validity is not purely formal. To say that a geometrical proposition, or a system of geometrical propositions, is false, is to say that it is self-contradictory. But an empirical proposition, or a system of empirical propositions, may be free from contradiction, and still be false. It is said to be false, not because it is formally defective, but because it fails to satisfy some material criterion.'²¹

sachen liefern. Ein Kunstwerk ist insofern eine Tautologie, als es die Intention des Künstlers aufzeigt; er sagt mithin, dieses bestimmte Kunstwerk *ist* Kunst, was bedeutet, daß es eine *Definition* von Kunst ist. Damit auch, daß Kunst *a priori* wahr ist (was Judd meint, wenn er feststellt: 'Wenn es jemand Kunst nennt, ist es Kunst'.)

Ja, es ist nahezu unmöglich, Kunst in allgemeinen Ausdrücken zu erörtern, ohne in Tautologien zu sprechen – denn der Versuch, Kunst an einem anderen 'Griff' zu 'fassen', bedeutet nur, sich auf einen anderen Aspekt oder eine andere Eigenschaft der Aussage zu konzentrieren, die gewöhnlich unerheblich für die 'Kunstverfassung' des Kunstwerks sind. Man beginnt einzusehen, daß die 'Kunstverfassung' von Kunst ein begrifflicher Zustand ist. Daß die Sprachformen, in die der Künstler seine Aussagen faßt, oft 'private' Codes oder Sprachen sind, ist ein unvermeidliches Resultat dessen, daß Kunst frei von morphologischen Einschränkungen ist; und daraus folgt, daß man mit zeitgenössischer Kunst vertraut sein muß, um sie zu beurteilen und zu verstehen. Gleichermaßen versteht man, warum der 'Mann auf der Straße' kunsthafter Kunst gegenüber so unduldsam ist und immer Kunst in einer traditionellen 'Sprache' fordert. (Und man versteht, warum sich formalistische Kunst 'wie warme Semmeln' verkauft.) Nur in Malerei und Skulptur sprachen sämtliche Künstler die gleiche Sprache. Was bei den Formalisten 'neuartige Kunst' heißt, ist häufig der Versuch, neue Sprachen zu finden, obwohl eine neue Sprache nicht unbedingt die Bildung neuer Propositionen bedeutet: beispielsweise im Großteil der kinetischen und elektronischen Kunst.

Eine andere Möglichkeit, in Beziehung zur Kunst zu setzen, was Ayer über die analytische Methode im Sprachzusammenhang feststellte, sähe so aus: Die Gültigkeit künstlerischer Aussagen ist nicht von einer empirischen, geschweige denn einer ästhetischen Vorentscheidung über das Wesen der Dinge abhängig. Denn der Künstler befaßt sich als Analytiker nicht unmittelbar mit den materiellen Eigenschaften der Dinge. Er beschäftigt sich nur damit, wie 1. Kunst zu begrifflicher Entfaltung fähig ist und wie 2. seine Aussagen imstande sind, jener Entfaltung logisch zu folgen.¹⁹

Mit anderen Worten: die Aussagen der Kunst sind ihrem *Wesen* nach nicht tatsachenbezogen, sondern sprachlich: das besagt, sie beschreiben nicht das Verhalten materieller oder auch geistiger Objekte; sie drücken Definitionen von Kunst oder die formalen Konsequenzen von Kunstdefinitionen aus. Infolgedessen läßt sich sagen, Kunst gehe nach einer Logik vor. Denn es wird sich zeigen, daß das charakteristische Merkmal einer rein logischen Untersuchung darin besteht, sich mit den formalen Konsequenzen unserer Definitionen (von Kunst) zu befassen, und nicht mit Fragen empirischer Sachverhalte.²⁰

Um es zu wiederholen: Kunst hat mit Logik und Mathematik gemeinsam, daß sie eine Tautologie ist; das heißt, der 'Kunstgedanke' (oder das 'Werk') und Kunst sind eines und dasselbe und lassen sich als Kunst begreifen, ohne daß man zur Verifikation den Kunstzusammenhang verlassen müßte.

Andererseits wollen wir überlegen, warum Kunst nicht eine synthetische Aussage sein kann (oder in Schwierigkeiten gerät, wenn sie es zu sein versucht). Oder mithin:

The unreality of 'realistic' art is due to its framing as an art proposition in synthetic terms: one is always tempted to 'verify' the proposition empirically. Realism's synthetic state does not bring one to a circular swing back into a dialogue with the larger framework of questions about the nature of *art* (as does the work of Malevich, Mondrian, Pollock, Reinhardt, early Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, LeWitt, Morris, and others), but rather, one is flung out of art's 'orbit' into the 'infinite space' of the human condition.

Pure Expressionism, continuing with Ayer's terms, could be considered as such: 'A sentence which consisted of demonstrative symbols would not express a genuine proposition. It would be a mere ejaculation, in no way characterizing that to which it was supposed to refer.' Expressionist works are usually such 'ejaculations' presented in the morphological language of traditional art. If Pollock is important it is because he painted on loose canvas horizontally to the floor. What *isn't* important is that he later put those drippings over stretchers and hung them parallel to the wall. (In other words what is important in art is what one *brings* to it, not one's adoption of what was previously existing.) What is even less important to art is Pollock's notions of 'self-expression' because those *kinds* of subjective meanings are useless to anyone other than those involved with him personally. And their 'specific' quality puts them outside of art's context.

'I do not make art', Richard Serra says, 'I am engaged in an activity; if someone wants to call it art, that's his business, but it's not up to me to decide that. That's all figured out later.' Serra, then, is very much aware of the implications of his work. If Serra is indeed just 'figuring out what lead does' (gravitationally, molecularly, etc.) why should *anyone* think of it as art? If he doesn't take the responsibility of it being art, who can, or should? His work certainly appears to be empirically verifiable: lead can do and be used for many physical activities. In itself this does anything but lead us into a dialogue about the nature of art. In a sense then he is a primitive. He has no idea about art. How is it then that we know about 'his activity'? Because he has told us it is art by his actions *after* 'his activity' has taken place. That is, by the fact he is with several galleries, puts the physical residue of his activity in museums (and sells them to art collectors—but, as we have pointed out, collectors are irrelevant to the 'condition of art' of a work). That he denies his work is art but plays the artist is more than just a paradox. Serra secretly feels that 'arthood' is arrived at empirically. Thus, as Ayer has stated: 'There are no absolutely certain empirical propositions. It is only tautologies that are certain. Empirical questions are one and all hypotheses, which may be confirmed or discredited in actual sense-experience. And the propositions in which we record the observations that verify these hypotheses are themselves hypotheses which are subject to the test of further sense-experience. Thus there is no final proposition.'²²

wann sich die Wahrheit oder Falschheit ihrer Behauptung auf empirischer Grundlage ausmachen läßt. Ayer stellt fest: 'Das Kriterium, mittels dessen wir die Gültigkeit einer *a-priorischen* oder analytischen Aussage bestimmen, reicht nicht aus, die Gültigkeit einer empirischen oder synthetischen Aussage zu bestimmen. Denn für empirische Aussagen ist charakteristisch, daß ihre Gültigkeit nicht rein formal ist. Die Äußerung, eine geometrische Aussage oder ein System geometrischer Aussagen seien falsch, besagt, sie seien in sich widersprüchlich. Doch eine empirische Aussage oder ein System empirischer Aussagen können widerspruchsfrei und dennoch falsch sein. Sie heißen falsch, nicht weil sie formal unrichtig wären, sondern weil sie versäumen, bestimmte materielle Kriterien zu erfüllen.'²¹

Die Irrealität 'realistischer' Kunst beruht darauf, daß sie sich als Kunstaussage im synthetischen Sinn begreift: man ist immerzu versucht, die Aussage empirisch zu 'verifizieren'. Der synthetische Zustand des Realismus versetzt einen nicht in eine rückläufige Kreisbewegung hin zu einem Dialog mit dem größeren Rahmen von Fragen über das Wesen von *Kunst* (wie es die Arbeiten Malewitschs, Mondrians, Pollocks, Reinhardts, des frühen Rauschenberg, Johns', Lichtensteins, Warhols, Andres, Judds, Flavins, LeWitts, Morris' und anderer tun), man wird vielmehr aus der Kunst-'Umlaufbahn' in den 'unendlichen Raum' der menschlichen Verfaßtheit geschleudert.

Reiner Expressionismus ließe sich unter Weiterverwendung von Ayers Termini so betrachten: 'Eine Aussage, die aus demonstrativen Symbolen bestände, drückte keine echte Aussage aus. Sie wäre ein bloßer Ausruf, der in keiner Weise das bezeichnete, worauf er sich angeblich bezieht.' Expressionistische Arbeiten sind gewöhnlich derartige 'Ausrufe', vorgebracht in der morphologischen Sprache traditioneller Kunst. Falls Pollock wichtig ist, dann deshalb, weil er auf ungerahmte horizontal auf dem Boden liegende Leinwand malte. *Nicht* wichtig ist hier, daß er später jene Tropfarbeiten auf Keilrahmen spannte und sie parallel zur Wand aufhängte. (Mit anderen Worten: wichtig ist in der Kunst, was man *dazubringt*, nicht was man später mit dem schon Vorhandenen anfängt.) Noch weniger wichtig für Kunst sind Pollocks Vorstellungen über 'Selbsta Ausdruck', denn jene *Arten* subjektiver Bedeutung sind für jedermann nutzlos, der nicht persönlich mit ihm zu tun hat. Und ihre 'spezifische' Eigenschaft stellt sie außerhalb des Kunstzusammenhangs.

'Ich mache keine Kunst', sagt Richard Serra, 'ich bin in eine Tätigkeit verwickelt; wenn jemand das Kunst nennen will, ist es seine Sache, aber es ist nicht meine Angelegenheit, darüber zu entscheiden. Das alles wird später ausgeknobelt.' Serra weiß mithin sehr genau über die Implikationen seiner Arbeit Bescheid. Wenn Serra tatsächlich einfach 'ausknobelt, was Blei tut' (gravitationsmäßig, molekular und so fort): warum sollte das *irgendwer* als Kunst begreifen? Wenn nicht Serra die Verantwortung für den Kunstcharakter übernimmt: wer könnte oder sollte es dann tun? Seine Arbeit erscheint gewiß als empirisch verifizierbar: Blei ist zu vielerlei materiellen Vorgängen befähigt und dafür verwendbar. An sich führt das überall hin, nur nicht zu einem Dialog über das Wesen von Kunst. In gewissem Sinn ist Serra mithin ein Primitiver. Er hat keine

What one finds all throughout the writings of Ad Reinhardt is this very similar thesis of 'art-as-art', and that 'art is always dead, and a "living" art is a deception.'²³ Reinhardt had a very clear idea about the nature of art, and his importance is far from recognized.

Because forms of art that can be considered synthetic propositions are verifiable by the world, that is to say, to understand these propositions one must leave the tautological-like framework of art and consider 'outside' information. But to consider it as art it is necessary to ignore this same outside information, because outside information (experiential qualities, to note) have their own intrinsic worth. And to comprehend this worth one does not need a state of 'art condition'.

From this it is easy to realize that art's viability is not connected to the presentation of visual (or other) kinds of experience. That that may have been one of art's extraneous functions in the preceding centuries is not unlikely. After all, man in even the nineteenth century lived in a fairly standardized visual environment. That is, it was ordinarily predictable as to what he would be coming into contact with day after day. His visual environment in the part of the world in which he lived was fairly consistent. In our time we have an experientially drastically richer environment. One can fly all over the earth in a matter of hours and days, not months. We have the cinema, and colour television, as well as the man-made spectacle of the lights of Las Vegas or the skyscrapers of New York City. The whole world is there to be seen, and the whole world can watch man walk on the moon from their living rooms. Certainly art or objects of painting and sculpture cannot be expected to compete experientially with this?

The notion of 'use' is relevant to art and its 'language'. Recently the box or cube form has been used a great deal within the context of art. (Take for instance its use by Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell, and McCracken – not even mentioning the quantity of boxes and cubes that came after.) The difference between all the various uses of the box or cube form is directly related to the differences in the intentions of the artists. Further, as is particularly seen in Judd's work, the use of the box or cube form illustrates very well our earlier claim that an object is only art when placed in the context of art.

A few examples will point this out. One could say that if one of Judd's box forms was seen filled with debris, seen placed in an industrial setting, or even merely seen setting on a street corner, it would not be identified with art. It follows then that understanding and consideration of it as an art work is necessary *a priori* to viewing it in order to 'see' it as a work of art. Advance information about the concept of art and about an artist's concepts is necessary to the appreciation and understanding of con-

Idee von Kunst. Woher kommt es dann, daß wir etwas über 'seine Tätigkeit' wissen? Weil er uns erklärt hat, es sei Kunst dank seiner Handlungen, *nachdem* 'seine Tätigkeit' stattgefunden hat. Mithin durch die Tatsache, daß er mit mehreren Galerien zu tun hat, die physischen Rückstände seiner Tätigkeit in Museen bringt (und sie an Kunstsammler verkauft – doch Sammler sind, wie wir gezeigt haben, unerheblich für die 'Kunstverfassung' einer Arbeit). Daß er bestreitet, seine Arbeiten seien Kunst, aber dennoch den Künstler spielt, ist mehr als nur ein Paradox. Serra spürt insgeheim, daß 'Kunsthafte' empirisch erreicht wird. Wie Ayer mithin feststellt: 'Es gibt keine absolut sicheren empirischen Aussagen. Allein Tautologien sind sicher. Empirische Fragen sind alles in allem Hypothesen, die sich in der aktuellen Sinneserfahrung bestätigen oder widerlegen lassen. Und die Aussagen, mit denen wir die Beobachtungen festhalten, welche jene Hypothesen verifizieren, sind selber Hypothesen, die der Prüfung durch weitere Sinneserfahrung unterliegen. Daher gibt es keine endgültige Aussage.'²²

Was sich allenthalben in den Schriften Ad Reinhardts findet, ist die sehr ähnliche These der 'Kunst als Kunst' und die Äußerung: 'Kunst ist immer tot, und eine 'lebendige' Kunst ist eine Täuschung.'²³ Reinhardt hat eine sehr klare Vorstellung vom Wesen von Kunst, und seine Bedeutung ist alles andere als erkannt.

Weil Kunstformen, die sich als synthetische Aussagen betrachten lassen, anhand der Welt verifizierbar sind, muß man mithin, um diese Aussagen zu verstehen, den tautologieartigen Rahmen der Kunst verlassen und Informationen 'von außen' in Betracht ziehen. Um sie jedoch als Kunst zu verstehen, ist es notwendig, eben diese Informationen von außen zu vernachlässigen, weil Informationen von außen (etwa Erfahrungsmerkmale) ihren eigenen inneren Wert besitzen. Und um diesen Wert zu begreifen, benötigt man nicht einen Zustand der 'Kunstverfassung'.

Daraus läßt sich leicht erkennen, daß die Lebensfähigkeit von Kunst nicht an die Vorführung optischer (oder anderer) Erfahrungsarten geknüpft ist. Daß das in früheren Jahrhunderten zu den äußerlichen Funktionen von Kunst gehört haben mag, ist nicht unwahrscheinlich. Schließlich lebte der Mensch selbst noch im 19. Jahrhundert in einer ziemlich standardisierten optischen Umwelt. Das besagt, es war gewöhnlich vorhersagbar, womit er Tag um Tag in Berührung kommen würde. Sein optischer Raum in dem Teil der Welt, in dem er lebte, war ziemlich beständig. In unserer Zeit haben wir, was die Erfahrung anlangt, eine drastisch reichhaltigere Umwelt. Es ist eine Sache von Stunden und Tagen, nicht von Monaten, um die ganze Erde zu fliegen. Wir haben das Kino und das Farbfernsehen ebenso wie das von Menschenhand geschaffene Schauspiel der Lichter von Las Vegas oder der New Yorker Wolkenkratzer. Die ganze Welt ist überschaubar, und die ganze Welt kann im Wohnzimmer zusehen, wie der Mensch auf dem Mond spazieren geht. Gewiß ist von Kunst oder von Objekten der Malerei und der Bildhauerei doch nicht zu erwarten, daß sie erfahrungsmäßig damit konkurrieren?

Der Begriff des 'Gebrauchs' ist für Kunst und ihre 'Sprache' wesentlich. Vor kurzem fand die Kasten- oder Kubusform reichlich Verwendung im Kunstzusammenhang.

temporary art. Any and all of the physical attributes (qualities) of contemporary works if considered separately and/or specifically are irrelevant to the art concept. The art concept (as Judd said, though he didn't mean it this way) must be considered whole. To consider a concept's parts is invariably to consider aspects that are irrelevant to its art condition—or like reading *parts* of a definition.

It comes as no surprise that the art with the least fixed morphology is the example from which we decipher the nature of the general term 'art'. For where there is a context existing separately of its morphology and consisting of its function one is more likely to find results less conforming and predictable. It is in modern art's possession of a 'language' with the shortest history that the plausibility of the abandonment of that 'language' becomes most possible. It is understandable then that the art that came out of Western painting and sculpture is the most energetic, questioning (of its nature), and the least assuming of all the general 'art' concerns. In the final analysis, however, all of the arts have but (in Wittgenstein's terms) a 'family' resemblance.

Yet the various qualities relatable to an 'art condition' possessed by poetry, the novel, the cinema, the theatre, and various forms of music, etc., is that aspect of them most reliable to the function of art as asserted here.

Is not the decline of poetry relatable to the implied metaphysics from poetry's use of 'common' language as an art language?²⁴ In New York the last decadent stages of poetry can be seen in the move by 'Concrete' poets recently toward the use of actual objects and theatre.²⁵ Can it be that they feel the unreality of their art form?

'We see now that the axioms of a geometry are simply definitions, and that the theorems of a geometry are simply the logical consequences of these definitions. A geometry is not in itself about physical space; in itself it cannot be said to be "about" anything. But we can use a geometry to reason about physical space. That is to say, once we have given the axioms a physical interpretation, we can proceed to apply the theorems to the objects which satisfy the axioms. Whether a geometry can be applied to the actual physical world or not, is an empirical question which falls outside the scope of geometry itself. There is no sense, therefore, in asking which of the various geometries known to us are false and which are true. In so far as they are all free from contradiction, they are all true. The proposition which states that a certain application of a geometry is possible is not itself a proposition of that geometry. All that the geometry itself tells us is that if anything can be brought under the definitions, it will also satisfy the theorems. It is therefore a purely logical system, and its propositions are purely analytic propositions.'—A. J. Ayer²⁶

(Man denke beispielsweise an ihre Verwertung durch Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell und McCracken – ganz abgesehen von der Menge an Kästen und Kuben, die danach kamen.) Der Unterschied zwischen all den verschiedenen Verwendungen der Kasten- oder Kubusform steht in unmittelbarem Bezug zu den Unterschieden in den Intentionen der Künstler. Weiterhin illustriert der Gebrauch von Kasten- oder Kubusformen in Judds Arbeiten sehr gut unsere frühere Behauptung, ein Objekt sei nur Kunst, wenn man es in einen Kunstzusammenhang stelle.

Einige Beispiele können das erweisen. Man kann sagen, daß eine von Judds Kastenformen, sähe man sie mit Abfall gefüllt in einer Industrieumgebung oder auch nur an einer Straßenecke aufgestellt, nicht mit Kunst identifiziert würde. Daraus folgt mithin, daß ihr Verständnis und ihre Auffassung als Kunstwerke der Betrachtung *a-priorisch* sind, die darin ein Kunstwerk 'sieht'. Eine fortgeschrittene Information über den Begriff von Kunst und über die Konzeptionen eines Künstlers ist notwendig, um zeitgenössische Kunst zu beurteilen und zu verstehen. Die physischen Attribute (Eigenschaften) zeitgenössischer Arbeiten sind, falls man sie gesondert, beziehungsweise spezifisch betrachtet, für den Kunstbegriff samt und sonders unerheblich. Der Kunstbegriff ist (wie Judd sagte, obwohl er es nicht so meinte) als Ganzer zu bedenken. Die Erörterung von Teilen eines Begriffs bedeutet unveränderlich die Erörterung von Aspekten, die unerheblich für seine Kunstverfassung sind – oder es gleicht der Lektüre von *Teilen* einer Definition.

Es überrascht nicht, daß die Kunst mit der am wenigsten festgelegten Morphologie das Beispiel darstellt, anhand dessen wir das Wesen des allgemeinen Ausdrucks 'Kunst' entschlüsseln. Denn wo ein Zusammenhang getrennt von seiner Morphologie und bestehend aus seiner Funktion vorhanden ist, dürfte man mit größerer Wahrscheinlichkeit weniger übereinstimmende und vorhersagbare Resultate finden. Gerade dadurch, daß die moderne Kunst eine 'Sprache' mit der kürzesten Geschichte besitzt, ist es sehr möglich, die Preisgabe jener 'Sprache' einleuchtend werden zu lassen. Daher ist verständlich, daß die Kunst, die aus westlicher Malerei und Bildhauerei hervorging, am entschiedensten fragt (nach ihrem Wesen fragt), und am wenigsten die allgemeinen 'Kunst'-Bemühungen voraussetzt. In der letzten Analyse freilich haben sämtliche Künste (im Sinn Wittgensteins) nur eine 'Familien'-Ähnlichkeit.

Dennoch bilden die verschiedenen, auf eine 'Kunstverfassung' von Lyrik, Roman, Film, Theater und verschiedenen Musikformen etc. beziehbaren Eigenschaften jenen Aspekt an ihnen, der sich am meisten auf die hier festgestellte Funktion von Kunst stützen kann.

Läßt sich nicht der Niedergang der Poesie mit der implizierten Metaphysik dessen in Zusammenhang bringen, daß die Poesie 'gewöhnliche' Sprache als eine Kunstsprache verwendet?²⁴ In New York kann man die letzten dekadenten Phasen der Poesie darin sehen, daß sich 'konkrete' Poeten seit kurzem der Verwendung tatsächlicher Objekte und des Theaters annähern.²⁵ Könnte es sein, daß sie die Irrealität ihrer Kunstform spüren?

Here then I propose rests the viability of art. In an age when traditional philosophy is unreal because of its assumptions, art's ability to exist will depend not only on its *not* performing a service—as entertainment, visual (or other) experience, or decoration—which is something easily replaced by kitsch culture and technology, but rather, it will remain viable by *not* assuming a philosophical stance; for in art's unique character is the capacity to remain aloof from philosophical judgements. It is in this context that art shares similarities with logic, mathematics and, as well, science. But whereas the other endeavours are useful, art is not. Art indeed exists for its own sake.

In this period of man, after philosophy and religion, art may possibly be one endeavour that fulfills what another age might have called 'man's spiritual needs'. Or, another way of putting it might be that art deals analogously with the state of things 'beyond physics' where philosophy had to make assertions. And art's strength is that even the preceding sentence is an assertion and cannot be verified by art. Art's only claim is for art. Art is the definition of art.

Wir sehen jetzt, daß die Axiome einer Geometrie einfach Definitionen und daß die Theoreme einer Geometrie einfach die logischen Folgerungen dieser Definitionen sind. Eine Geometrie handelt nicht an sich vom physikalischen Raum; es läßt sich nicht sagen, daß sie an sich 'von' etwas handle. Aber wir können die Geometrie verwenden, um über den physikalischen Raum nachzudenken. Das besagt: sowie wir den Axiomen eine physikalische Deutung gegeben haben, können wir darangehen, die Theoreme auf die Objekte anzuwenden, die den Axiomen genügen. Ob sich eine Geometrie auf die tatsächliche materielle Welt anwenden läßt oder nicht, ist eine empirische Frage, die nicht in den Bereich der Geometrie selber fällt. Es ergibt daher keinen Sinn, danach zu fragen, welche der uns bekannten Geometrien falsch und welche richtig seien. Insofern sie alle widerspruchsfrei sind, sind sie alle richtig. Die Aussage, die feststellt, eine bestimmte Anwendung von Geometrie sei möglich, ist nicht selber eine Aussage jener Geometrie. Die Geometrie sagt uns nichts weiter, als daß etwas, das sich unter die Definitionen bringen läßt, auch die Theoreme erfüllen wird. Sie ist daher ein rein logisches System, und ihre Aussagen sind rein analytische Aussagen'. A. J. Ayer.²⁶

Ich sage hier also etwas über die Lebensfähigkeit von Kunst. In einem Zeitalter, in dem die traditionelle Philosophie aufgrund ihrer Annahmen unreal ist, wird die Fähigkeit der Kunst zu existieren nicht nur davon abhängen, daß sie keinen Dienst leistet – als Unterhaltung, als optische Erfahrung oder als Dekoration –, der sich leicht durch Kitschkultur und Technologie ersetzen ließe, daß sie vielmehr dann lebensfähig bleibt, wenn sie *keine* philosophische Haltung einnimmt; denn im einzigartigen Charakter von Kunst ist die Fähigkeit beschlossen, von philosophischen Urteilen unberührt zu bleiben. In eben diesem Zusammenhang weist Kunst Ähnlichkeiten mit Logik, Mathematik und ebenso mit den Naturwissenschaften auf. Doch während die anderen Disziplinen nützlich sind, ist es die Kunst nicht. Kunst existiert in der Tat um ihrer selber willen.

In dieser Menschheitsepoche nach Philosophie und Religion kann Kunst möglicherweise ein Unterfangen sein, das befriedigt, was ein anderes Zeitalter vielleicht 'die geistigen Bedürfnisse des Menschen' nannte. Oder, anders ausgedrückt: es könnte sein, daß sich Kunst analogisch mit dem Zustand der Dinge 'jenseits der Physik' befaßt, worüber früher die Philosophie Feststellungen zu treffen hatte. Und die Stärke der Kunst besteht darin, daß noch der vorige Satz eine Behauptung ist und sich nicht durch Kunst verifizieren läßt. Der einzige Anspruch der Kunst gilt der Kunst. Kunst ist die Definition von Kunst.

- 1 Morton White, *The Age of Analysis*, Mentor Books, New York, p. 14.
- 2 Ibid., p. 15.
- 3 I mean by this Existentialism and Phenomenology. Even Merleau-Ponty, with his middle-of-the-road position between Empiricism and Rationalism, cannot express his philosophy without the use of words (thus using concepts); and following this, how can one discuss experience without sharp distinctions between ourselves and the world?
- 4 Sir James Jeans, *Physics and Philosophy*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Mich., p. 17.
- 5 Ibid., p. 190.
- 6 Ibid., p. 190.
- 7 The task such philosophy has taken upon itself is the only 'function' it could perform without making philosophic assertions.
- 8 This is dealt with in the following section.
- 9 I would like to make it clear, however, that I intend to speak for no one else. I arrived at these conclusions alone, and indeed, it is from this thinking that my art since 1966 (if not before) evolved. Only recently did I realize after meeting Terry Atkinson that he and Michael Baldwin share similar, though certainly not identical, opinions to mine.
- 10 *Webster's New World Dictionary of the American Language*.
- 11 The conceptual level of the work of Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen et al. is so dismally low, that any that is there is supplied by the critics promoting it. This is seen later.
- 12 Michael Fried's reasons for using Greenberg's rationale reflect his background (and most of the other formalist critics) as a 'scholar', but more of it is due to his desire, I suspect, to bring his scholarly studies into the modern world. One can easily sympathize with his desire to connect, say, Tiepolo with Jules Olitski. One should never forget, however, that an historian loves history more than anything, even art.
- 13 Lucy R. Lippard uses this quotation in a footnote to Ad Reinhardt's retrospective catalogue, p. 28.
- 14 Lucy R. Lippard again, in her *Hudson Review* review of the last painting exhibition of the Whitney Annual.
- 15 'Four interviews', by Arthur R. Rose, *Arts Magazine*, Feb. 1969.
- 16 As Terry Atkinson pointed out in his introduction to *Art-Language* (Vol. 1, no. 1), the Cubists never questioned *if* art had morphological characteristics, but *which* ones in *painting* were acceptable.
- 17 When someone 'buys' a Flavin he isn't buying a light show, for if he was he could just go to a hardware store and get the goods for considerably less. He isn't 'buying' anything. He is subsidizing Flavin's activity as an artist.
- 18 A. J. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, Dover, New York, p. 78.
- 19 Ibid., p. 57.
- 20 Ibid., p. 57.
- 21 Ibid., p. 90.
- 22 Ibid., p. 94.
- 23 Ad Reinhardt's retrospective catalogue (Jewish Museum) written by Lucy Lippard, p. 12.
- 24 It is poetry's use of common language to attempt to *say the unsayable* which is problematic, not any inherent problem in the use of language within the context of art.
- 25 Ironically, many of them call themselves 'Conceptual Poets'. Much of this work is very similar to Walter de Maria's work and this is not coincidental; de Maria's work functions as a kind of 'object' poetry, and his intentions are very poetic: he really wants his work to change men's lives.
- 26 Op. cit., p. 82.

- 1 Morton White, *The Age of Analysis*, Mentor Books, New York, S. 14.
- 2 Ebd., S. 15.
- 3 Ich verstehe darunter Existentialismus und Phänomenologie. Selbst Merleau-Ponty, der zwischen Empirizismus und Rationalismus steht, kann seine Philosophie nicht ohne Verwendung von Wörtern (und damit ohne den Gebrauch von Begriffen) formulieren; und wie kann man infolgedessen über Erfahrung sprechen, ohne scharf zwischen uns und der Welt zu unterscheiden?
- 4 Sir James Jeans, *Physics and Philosophy*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Mich., S. 17.
- 5 Ebd., S. 190.
- 6 Ebd., S. 190.
- 7 Die Aufgabe, die eine solche Philosophie übernommen hat, ist die einzige 'Funktion', die sie ausüben kann, ohne philosophische Behauptungen aufzustellen.
- 8 Damit befaßt sich der folgende Abschnitt.
- 9 Ich möchte jedoch klarstellen, daß ich für niemanden sonst zu sprechen beabsichtige. Ich kam allein zu diesen Schlußfolgerungen, und in der Tat entwickelte sich meine Kunst seit 1966 (wenn nicht schon länger) aus diesem Denken. Erst kürzlich erkannte ich nach einer Begegnung mit Terry Atkinson, daß er und Michael Baldwin ähnliche Ansichten teilen wie ich, obgleich gewiß nicht dieselben.
- 10 *Webster's New World Dictionary of the American Language*.
- 11 Das begriffliche Niveau der Arbeiten von Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen und anderen ist so erbärmlich niedrig, daß alles, was vorhanden ist, von den dafür plädierenden Kritikern beigetragen wurde. Dies wird sich später zeigen.
- 12 M. Fried's Gründe für die Verwendung von Greenbergs Grundvoraussetzung spiegelt seine Herkunft (und die der meisten anderen formalistischen Kritiker) aus der 'Gelehrsamkeit', doch mehr noch beruht sie, wie ich vermute, auf seinem Wunsch, seine gelehrten Studien in die moderne Welt hineinzufragen. Man kann leicht mit seinem Wunsch sympathisieren, etwa Tiepolo mit Jules Olitski zu verknüpfen. Freilich sollte man nicht vergessen, daß ein Historiker die Geschichte über alles, und mehr als die Kunst liebt.
- 13 Lucy R. Lippard verwendet dieses Zitat in einer Anmerkung im Retrospektive-Katalog Ad Reinhardts, S. 28.
- 14 Abermals Lucy R. Lippard in ihrer Besprechung der letzten Malerciausstellung des Whitney Annual im *Hudson Review*.
- 15 Arthur R. Rose, 'Four interviews', *Arts Magazine*, Februar 1969.
- 16 Wie Terry Atkinson in seiner Einführung zu *Art-Language* (Vol. I, Nr. 1) aufzeigte, fragten die Kubisten nie danach, *ob* Kunst morphologische Merkmale aufweise, sondern danach, *welche* in der *Malerei* anwendbar seien.
- 17 Wenn jemand einen Flavin 'kauft', kauft er keine Lichtvorführung, denn wenn es ihm darauf ankäme, könnte er einfach in einen Eisenwarenladen gehen und die Waren für beträchtlich weniger Geld erhalten. Er 'kauft' überhaupt nichts. Er unterstützt Flavins Tätigkeit des Künstlers.
- 18 A. J. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, Dover, New York, S. 78.
- 19 Ebd., S. 57.
- 20 Ebd., S. 57.
- 21 Ebd., S. 90.
- 22 Ebd., S. 94.
- 23 Katalog der Ad Reinhardt-Retrospektive (Jewish Museum), geschrieben von Lucy Lippard, S. 12.
- 24 Problematisch ist die Verwendung der gewöhnlichen Sprache in der Poesie als Versuch, *das Unsagbare zu sagen*, nicht irgendein inhärentes Problem im Gebrauch von Sprache innerhalb des Kunstzusammenhangs.
- 25 Ironischerweise nennen sich viele von ihnen 'Konzept-Poeten'. Vieles in diesen Arbeiten gleicht sehr der Arbeit Walter de Marias, und das ist kein Zufall; de Marias Arbeit fungiert als eine Art 'Objekt'-Poesie, und seine Absichten sind sehr poetisch: er möchte wirklich, daß seine Arbeit das Leben der Menschen verändert.
- 26 A.a.O., S. 82.