

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1985)

Heft: 5: Collaboration Eric Fischl

Rubrik: "Schriften von Künstlern". Teil II = "Artists as writers". Part II

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: 13.02.2026

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

AN ABSENCE OF VISION AND DRAMA

BRIAN WALLIS

*«Then perhaps the subject returns,
not as illusion, but as fiction.
A certain pleasure is derived
from a way of imagining oneself
as individual, of inventing a
final rarest fiction:
the fictive identity.»*

ROLAND BARTHES

■ Part II

In the massive, two-volume catalogue of the most recent documenta exhibition in Kassel, two structural changes were made which mark a subtle shift (or return) in our perception of contemporary art. First (and most curiously), the artists' works were arranged not alphabetically or by nationality as is often the case, but chronologically, by the year of the artist's birth. Second, the artists were requested to submit a written statement or quotation along with their own selection of photographs and bibliographic information to support their work. As explained in the catalogue, the intention was to create «visual biographies» and to show «everyone's personal history.» Moreover, this emphasis on the biographical was explicitly at the expense of critical discussion for, as the catalogue put it, «Material written a b o u t the artists would not be included.»

«ARTISTS AS WRITERS»

IN ABWESENHEIT VON VISION UND DRAMA

B R I A N W A L L I S

Teil II ■

«Vielleicht kehrt nun das Subjekt nicht als Illusion, sondern als Fiktion zurück.

Eine gewisse Lust gewinnt man aus einer bestimmten Art, sich als Individuum vorzustellen, eine letzte Fiktion seltenster Art zu erfinden: das Fiktive der Identität.»

ROLAND BARTHES

Im wuchtigen, zweibändigen Katalog zur letzten d o c u m e n t a in Kassel finden sich zwei strukturelle Veränderungen, die einen feinen Wechsel (oder Rückschritt) in der Wahrnehmung zeitgenössischer Kunst markieren. Erstens (und höchst merkwürdigerweise) wurden die Künstler mit ihren Werken nicht wie zu meist üblich alphabetisch oder nach ihrer Nationalität aufgeführt, sondern chronologisch nach dem Geburtsjahr der Künstler. Zweitens wurden alle Künstler gebeten, neben ihrer eigenen Auswahl von Photographien und bibliographischen Angaben, einen selbstverfassten Text oder ein Zitat aus der Literatur vorzulegen, die ihr Werk bekräftigen würden. Wie im Katalog ausgeführt wird, bestand die Absicht darin, «visuelle Biographien» zu gestalten und die «Entwicklung der einzelnen Künstler» aufzuzeigen. Dazu kommt, dass diese Betonung des biographischen Elements aus-

Such editorial decisions are, of course, the very nature of the job of the curator or editor, but if we investigate further in this case, we find this seemingly arbitrary catalogue structure was in fact part of a larger plan. Indeed, this plan was virtually spelled out in the full title which the director Rudi Fuchs proposed for the exhibition: «documenta 7: In which our heroes, after a long strenuous voyage through sinister valleys and dark forests finally arrive at the English Garden, and at the gate of a splendid palace.» And as if this were not clear enough he included in the catalogue as a feature essay T.S. Eliot's, «Tradition and Individual Talent.» For, as Fuchs said, «The artist as individual is part of the tradition of all.» Biography and history, the individual and the past: these are the keys to a shift in contemporary art which we see everywhere, not only in revivals and reuse of earlier styles and artistic forms, but also in the reinvestment of certain institutions (the Museum, the State, Religion) which are themselves bound to the recuperation of the myth of the Artist as Exemplary Sufferer... In these restorations, the attention to the artist's biography is fundamental. The renewal of the theory of the artist as author/ auteur operates forcefully against more critical and socially relevant notions of the subject; it restores the artist as the «prior-to» of the artwork, the source and explanation of its meaning, the coherent and original site of its creation.

Given this renewed emphasis on the biographical as the determinant of artistic meaning and authenticity, it is not surprising that the documenta 7 catalogues — and exhibition catalogues everywhere — show a renewed interest in artists' statements or writings. Such writings support and are a component in the history of modernist art, for they serve a particular function: to certify the artist as the source of the artwork. For the institutions of the art world (galleries, museums and sponsors) the maintenance of this tradition has obvious economic benefits accruing to the unique object, the mysterious relic. The variety of functions of the work of art are served and supported by the various claims of artists' writings: an expression of the artists' interior, a transparent reproduction of exterior reality, the visionary projec-

tion of a utopian future, an explanation of craft, or declarations of individual or collective intentions.

In this way, artists' writings not only uphold the traditional position of the artist in modernism, they «prove» the humanist lie of the unity and coherence of the artists' vision, suggesting that there is some underlying organizational principle to the world as a whole. And as the forms they take are often expressions of thought or feeling, they seem to allow the reader to «see» through the privileged vision or to hear firsthand from the artistic oracle. Such individualistic writings are formed — often like the art to which they are connected — on the basis of a unique, personal style, one which would shape the world to conform to its patterns. These artists' writings are based on self-reflexivity and subjective, poetic interpretation, in which formal qualities are determined by aesthetic considerations and the goal is immanent beauty or distanced pleasure.

Opposed to this modernist tradition is a more recent group of artists' writings which have different sources and different functions. A principle characteristic is their consideration of language as a system of representations which constructs its subjects. These writings are less concerned with the explanatory (transparent) function of language, than with demonstrating its ideological function as a structuring discourse. To this end, these new artists' writings employ certain formal operations, shared with contemporary visual arts, such as appropriation or reinscription of existing images or texts; adoption of nonsequential structure, as in television or film; privileging a form of writing which is fragmentary, digressive and interpenetrated with other texts; attention to the role of the reader (viewer). The effect to these textual strategies is to call into question the otherwise seamless closure of conventional writing and of representation in general. This writing is less concerned with the poetic expression of an individual, privatized language than with the complex structure of public language and public codes of behavior which are enforced through language as representation and its institutionalized authority. Thus, the principle forms which artists conventionally sought to express through their writings — subjectivity,

drücklich auf Kosten einer kritischen Diskussion ging, denn «Material über die Künstler wurde nicht aufgenommen», wie es im Katalog heisst.

Sicher, solche editorische Entscheidungen bilden den natürlichen Inhalt der Arbeit eines Ausstellungsmachers oder Herausgebers, doch wenn wir diesen Fall weiter verfolgen, entdecken wir, dass diese scheinbar zufällige Katalogstruktur tatsächlich Bestandteil eines umfassenden Konzepts war. Und dieses Konzept wurde denn auch im Untertitel, den Rudi Fuchs, der künstlerische Leiter der documenta, für die Ausstellung vorschlug, faktisch ausgesprochen: «documenta 7...: In denen unsere Helden nach langer und mühseliger Reise durch finstere Täler und dunkle Wälder endlich im Englischen Garten ankommen und am Tor eines prächtigen Palastes.» Doch damit nicht genug; der Katalog enthielt als Einleitungstext auch T.S. Eliots Essay «Tradition und individuelle Begabung», denn, wie Fuchs sagt, «der Künstler ist als Individuum Teil der Tradition aller».

Biographie und Geschichte, das Individuum und die Vergangenheit: das sind die Schlüssel zu der sich auf allen Ebenen äussernden Veränderung in der zeitgenössischen Kunst, nicht nur in den Wiederbelebungen und Rückgriffen auf frühere Stile und künstlerische Formen, sondern auch in der Neubewertung und Bekräftigung gewisser Institutionen (das Museum, der Staat, die Religion), die direkt an die Wiederherstellung des Mythos vom Künstler als exemplarisch Leidender gebunden sind. In diesen Restaurationsbewegungen bekommt die Biographie des Künstlers fundamentales Gewicht. Diese Erneuerung der Theorie vom Künstler als Autor/Schöpfer wirkt nachdrücklich einer mehr kritischen und soziologisch relevanten Betrachtung des Gegenstandes entgegen; sie setzt den Künstler wieder als absolute «Vor-Bedingung» des Kunstwerks ein, als Quelle und Erklärung seiner Bedeutung, als den schlüssigen und ursprünglichen Ort seiner Erschaffung.

Bei dieser erneuten Betonung des Biographischen als Determinante künstlerischer Bedeutung und Authentizität, ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Kataloge zur documenta 7 — wie viele andere Ausstellungskataloge — ein vermehrtes Gewicht auf Aussagen oder Schriften von Künstlern legen. Solche

Schriften belegen und bilden gleichzeitig die Geschichte der modernistischen Kunst; denn sie übernehmen eine ganz bestimmte Funktion: nämlich, den Künstler als Quelle des Kunstwerks zu bestätigen. Für die Institutionen der Kunstwelt (die Galerien, die Museen, die Financiers) bringt die Aufrechterhaltung dieser Tradition offensichtliche ökonomische Vorteile, die aus dem Mythos des einzigartigen Gegenstandes, des geheimnisvollen Relikts erwachsen. Die ganze Breite von Funktionen, die das Kunstwerk annehmen kann, findet ihren Ausdruck und ihre Bestätigung in den verschiedenen Ansprüchen von Künstlerschriften: ein Ausdruck der Innenwelt des Künstlers, eine luzide Wiedergabe der äusseren Wirklichkeit, eine visionäre Projektion einer utopischen Zukunft, eine Auseinandersetzung mit dem Handwerk oder die Proklamation individueller oder kollektiver Absichten.

In dieser Hinsicht halten die Schriften von Künstlern die traditionelle Position des Künstlers im Modernismus hoch, sie «beweisen» die humanistische Lüge von der Einheit und Schlüssigkeit der Vision des Künstlers, die eine Art von verborgener Weltordnung suggeriert. Und die Formen, die die Schriften annehmen, sind oft ein Ausdruck von Gedanken oder Gefühlen, die dem Leser scheinbar erlauben, die privilegierte Vision zu «erkennen», oder das künstlerische Orakel aus erster Hand zu erfahren. Solche individualistische Schriften beruhen — sehr oft wie die Kunstwerke, mit denen sie in Verbindung stehen — auf dem Konzept eines einzigartigen, persönlichen Stils, der die Welt in die Form bringen will, die seinem Grundmuster entspricht. Diese Künstlerschriften beruhen auf Selbstreflexion und subjektiver, poetischer Interpretation, in der formale Qualitäten von ästhetischen Überlegungen bestimmt werden und deren Ziel immanente Schönheit oder distanziertes Vergnügen ist.

Im Gegensatz zu dieser modernistischen Tradition steht eine Reihe jüngerer Schriften von Künstlern, die einen ganz anderen Ursprung und eine ganz andere Funktion haben. Eines ihrer Hauptmerkmale ist die Betrachtung der Sprache als eines Systems der Darstellung, das seinen Gegenstand aus sich selbst aufbaut. In diesen Schriften geht es weniger um die erklärende (erhellende) Funktion der Sprache, sondern vielmehr um die Demonstration ihrer ideologischen Funktion

transcendence, self-expression — are emphatically denied.

I am less concerned with the differences of style and content than with their motivations and with the way they act and are used. To collapse the distinctions dramatically one might say that I am outlining the differences between a modernist and a postmodernist mode of writing (or as Barthes would have it, between work and text). For strictly pragmatic purposes such a distinction will suffice, for I propose these new artists' writings as a genre not in any binding way but as a provisional schema to suggest ways in which many artists are now utilizing the forms of critical and fictional writing as an analogue to their art production. Both these forms of artists' writings center around the subject, supporting or establishing two very different models. The earlier, modernist model focuses on the phenomenological events and interior projections of the author and argues for a return to order, whereby the subject would be maintained in its rightful place at the center of aesthetic practice, animating the social universe and engaging once again the modernist notions of authenticity, originality, and self-referentiality. The more recent practice, however, posits the subject as a locus of psychosocial effects, the product of inter-

nal motivations and external, social formations. Here the subject is not the center, but an intermediate term, positioned through the free play of cultural representations which serve as models (either seductive or imposed). On the one hand then, a removed self-absorbed and self sustaining individual who sees the reflection of himself/herself shaping the external world; on the other hand, a new subject that is de-centered, composed of a variety of forces (social, sexual, economic, religious). To clarify, we might say that while the earlier form of artists' writing deals primarily with biography (or autobiography), the more recent form of artists' writings deals with identity.

This opposition between the biographical and identity constitutes a common thematic in the works of Lynne Tillman, Kathy Acker, Gary Indiana and Richard Prince, whose writings I discuss here as representative of this broad range of artists' writings. Implicit in this distinction is the recognition that personal identity is not a single line or one-dimensional personality. Rather it is multifarious, inscribed through and through with the social, a complex interweaving of the internal and external, determined by language.

In Lynne Tillman's writings identity is imposed like a language, given a certain flexibility of permutations, but basically inscribed by the codes of family and society. As her writings such as *Weird Fucks*, *Madame Realism*, and *Haunted Houses*, always focus on the female identity, these codes of behavior are preordained, preconceived by patriarchal society and instituted in the particular language of men with gives to ostensibly neutral language the functions of imposition and fixity. In the world she describes, individuals move between poles of behavior marked out by opposing

words: good/evil, male/female, yes/no. Of course, as these polarities are ideal abstractions one is left with the uncomfortable inability to be, say, absolutely good, and therefore her characters are trapped, positioned (as if between two magnetic poles), living (as in the title of one of her books) with contradictions.

Language forms a tissue which connects and at the same time covers and controls the formation of identity. In Tillman's stories and in her novel *Haunted Houses* the characters move with a sense of somnolence, drifting through their lives with a seem-

als das den Diskurs strukturierende Element. Um dies zu erreichen, findet man in diesen neuen Künstlerschriften verschiedene formale Methoden, die sich auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst finden, wie etwa die Aneignung oder Neuformulierung bestehender Bilder oder Texte, die Übernahme nicht-konsekutiver Strukturen des Fernsehens oder des Films. Diese Schriften bevorzugen eine bruchstückhafte, abschweifende und mit anderen Texten durchsetzte Form des Schreibens und richten ihre Aufmerksamkeit auf die Rolle des Lesers (Betrachters). Diese textuellen Strategien bewirken, dass die nahtlose Geschlossenheit konventionellen Schreibens und Darstellens in Frage gestellt wird. In dieser Art des Schreibens geht es weniger um den poetischen Ausdruck einer individuellen, privatisierten Sprache, als um die komplexen Strukturen öffentlicher Sprache und öffentlicher Verhaltensnormen, die durch die Sprache als Darstellungsmittel und durch ihre institutionalisierte Autorität gefestigt werden. Damit werden die wichtigsten Anliegen, die die Künstler nach der Konvention in ihren Schriften auszudrücken suchten — Subjektivität, Transzendenz, Selbstaussdruck —, emphatisch abgelehnt.

Mehr als die Unterschiede des Stils und des Inhalts interessiert mich die Motivation dieser neuen Generation, die Art ihres Vorgehens und ihrer Wirkung. Um die Unterscheidungen dramatisiert auf den Punkt zu bringen, könnte man sagen, dass ich den Unterschied zwischen einer modernistischen und einer postmodernen Art des Schreibens skizziere (Barthes würde sagen: zwischen Werk und Text). Für einen strikt pragmatischen Ansatz wird diese Unterscheidung genügen, denn ich stelle diese neuen Schriften von Künstlern als Genre in keiner Weise als verbindlich dar, sondern mehr als ein vorläufiges Schema, das Methoden aufzeigt, die heutzutage viele Künstler in ihren kritischen und fiktionalen Texten analog zu ihren bildkünstlerischen Werken anwenden.

Beide Formen von Künstlerschriften konzentrieren sich auf das Subjekt, stützen oder begründen aber zweiganz unterschiedliche Modelle. Das frühere, modernistische Modell zielt auf phänomenologische Ereignisse und Projektionen der Innerlichkeit des Autors. Es plädiert für die Rückkehr zu einer Ordnung, in

der das Subjekt — das soziale Universum belebend und noch einmal die modernistischen Ideen von Authentizität, Originalität und Selbstbezug hochhaltend — an seinem rechtmässigen Ort im Zentrum der ästhetischen Praxis verbleibt. Das jüngere Modell jedoch lokalisiert das Subjekt als Ort psychosozialer Wirkungen, als Produkt innerlicher Motivationen und äusserlicher, sozialer Prägungen. Hier steht das Subjekt nicht im Zentrum, sondern in einer Zwischenposition, die sich im freien Spiel der kulturellen Repräsentationen lokalisieren lässt, welche als (verführerische oder aufgedrängte) Vorbilder fungieren: im alten Modell also ein entrücktes, selbstbezogenes und sich selbst erhaltendes Individuum, das die äussere Welt durch die Spiegelungen seiner selbst in Form gebracht sieht; im neuen Modell dagegen ein aus dem Zentrum gerücktes Subjekt, das sich aus einer Vielzahl von Kräften (sozialen, sexuellen, ökonomischen, religiösen) aufbaut. Man könnte sagen, dass sich die frühere Form der Künstlerschrift in erster Linie mit Biographie (oder Autobiographie) auseinandersetzt, während die neuere Form sich mit Identität beschäftigt.

Diese Opposition von Biographie und Identität bildet einen gemeinsamen thematischen Nenner der Werke von Lynne Tillman, Kathy Acker, Gary Indiana und Richard Prince, deren Texte ich hier als repräsentative Beispiele für das weite Spektrum dieser neueren Künstlerschriften näher betrachten will. Und es versteht sich von selbst, dass innerhalb der postulierten Unterscheidung die persönliche Identität nicht als eine lineare oder eindimensionale Persönlichkeit verstanden wird, sondern eher als eine von sozialen Gegebenheiten mannigfaltig durchsetzte Struktur, als ein komplexes, sprachlich determiniertes Gewebe von Innen und Aussen.

In Lynne Tillmans Texten erscheint die Identität als etwas, das einem wie eine Sprache auferlegt ist, das zwar eine gewisse Flexibilität hin zu Veränderungen aufweist, aber im wesentlichen durch die Codes der Familie und der Gesellschaft festgeschrieben ist. Indem sich ihre Texte (wie etwa *Weird Fucks*, *Madame Realism* und *Haunted Houses*) immer auf eine weibliche Identität beziehen, sind diese Codes des Verhaltens vorbestimmt, von einer patriar-

ing distance or dispassion. The formal structure of the writing emphasizes this lack of willfulness through a curious stream-of-consciousness which moves the narrative through a series of displacements or slippages. These little jumps have nothing to do with flashbacks; they do not take place through time, but always in the present. Instead they are prompted by linguistic association, so that random formations of abstractly linked words determine behavior: «Grace watched their breasts... Some breasts moved like waves. Newport wasn't far,

Grace was thinking, maybe she'd drive there later that night to go to the beach and look at the waves...»

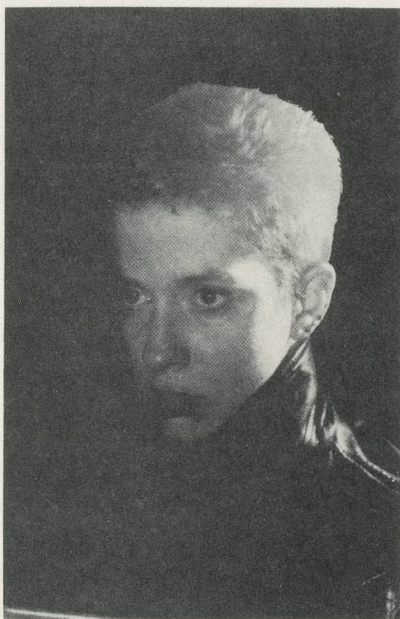
These shifts establish a central theme in Tillman's writings: that there is a connectedness within individual lives which stems not from some transcendental, natural order, but from the man-made order of language and the capillary channels of power it constructs through the family, through education, through the media, and through sexual relationships.

Kathy Acker's writings also engage language as a constituent of identity, though less for its formal or framing properties than for its function as pure textual matter. Her stories and novels (such as *I Dreamt I Was a Nymphomaniac*, *Implosion*, and *Great Expectations*) present a dense concretion of texts and voices, incorporating a range of generic sources from fantasy dialogue to autobiography to sex novels. Her methodology is plagiarism. Like many artists she freely appropriates the components of her writings and mixes them in a brash and kaleidoscopic way. This excessive textuality suggests great vision and drama, but in fact points to its absence. For in the hyperbolic juxtaposition, what remains is merely surface. In addition to ridiculing the whole concept of the originality of authorship, Acker's appropriations question the viability of personal identity. Indeed, the whole idea of identity seems threatening in the face of the absolute interchangeability of role models and the need to go

«back to the beginning, childhood beginnings.» There identity is imprinted like a birthmark. In *Blood and Guts in High School*, for instance, Janey's story is mapped out in the first sentence: «Never having known a mother, her mother had died when Janey was a year old, Janey depended on her father for everything and regarded her father as boyfriend, brother, sister, money, amusement, and father.» Inscribed into this totally paternal world, Janey's life and identity become a love-hate relationship with her own sexuality. Janey's outward aggressiveness in the story suggests that she has a degree of free choice, that in the determination of her identity she might be able to reject society, and make her own choices. But as Acker makes clear throughout her writing, in terms of identity formation free choice remains largely an illusion.

For this reason, Acker's characters (or the characters she borrows)

are driven by a furious urge to repudiate their identities, or exchange them for new ones.



KATHY ACKER

(Photo: Richard Prince)

chalischen Gesellschaft als Vorurteil festgelegt und in jener besonderen Mönnersprache institutionalisiert, die selbst eine offensichtlich neutrale Sprache mit Anmassung und Festigkeit erfüllt. In der Welt, die sie beschreibt, bewegen sich die Individuen zwischen Polen des Verhaltens, die von gegensätzlichen Wörtern markiert werden: gut/schlecht, männlich/weiblich,

ja/nein. Und da diese Polaritäten idealisierte Abstraktionen darstellen, befinden wir uns in einem unbequemen Unvermögen, absolut gut zu sein; und so sind ihre Charaktere in einer Falle gefangen, (wie zwischen zwei magnetischen Polen) festgemacht; sie leben (wie der Titel eines ihrer Bücher besagt) mit und in Widersprüchen.

Die Sprache stellt einen Raster dar, der das Herausbilden einer Identität erst ermöglicht und doch gleichzeitig zudeckt und überwacht. In Tillmans Geschichten und in ihrem Roman *Haunted Houses* bewegen sich die Charaktere mit einem Anstrich von Schlafwandlerei; sie treiben scheinbar distanziert und ohne Leidenschaft durch ihr Leben. Dieser Mangel an willentlicher Bestimmtheit wird noch durch die Struktur des Schreibens verstärkt, durch einen seltsamen Bewusstseinsstrom, der die Erzählung durch eine Reihe von Verrückungen und Ausrutschern hindurch führt. Diese kleinen Sprünge haben nichts mit Rückblenden zu tun; sie ereignen sich nicht in der Zeit, sondern immer in der Gegenwart. Sie werden durch linguistische Assoziationen



LYNN TILLMAN
(Photo: Nan Goldin)

in Gang gesetzt, so dass zufällige Formationen von undurchschaubaren Wort-Verbindungen das Verhalten bestimmen: «Grace beobachtete ihre Brüste... Einige Brüste bewegten sich wie Wellen. Newport war nicht mehr weit, dachte Grace, vielleicht würde sie am späten Abend an den Strand fahren und den Wellen zuschauen...» Diese Verschiebungen verweisen auf ein zentrales Thema von Tillmans Schreiben: dass es eine Verbundenheit zwischen individuellen Leben gibt, die nicht einer transzendentalen, natürlichen Ordnung entspringt, sondern der von Menschen geschaffenen Ordnung der Sprache und der kapillaren Verzweigungen der Macht. Diese Ordnung durchdringt die Familie, die Erziehung, die Medien — und auch die sexuellen Beziehungen.

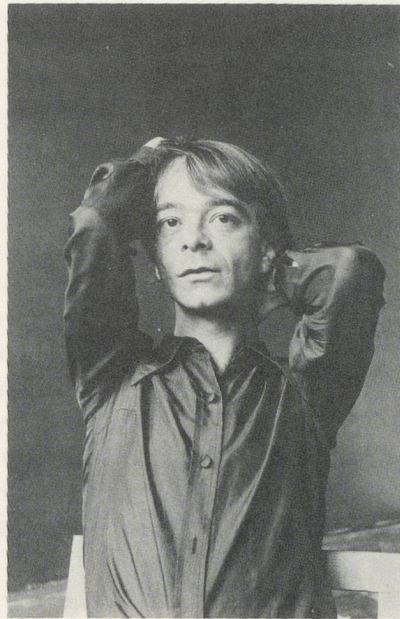
Die Sprache als konstituierendes Element der Identität ist auch das Thema von Kathy Ackers Texten, jedoch weniger in ihren formalen oder bestimmenden Eigenschaften, als vielmehr in ihrer Funktion als reine Textmaterie. Ihre Geschichten und Romane (wie etwa *I Dreamt I Was a Nymphomaniac*, *Implosion* und *Great Expectations*) bilden eine dichte Ansammlung von Texten und Stimmen, die ein breites Band typisierter Quellen einschliessen — vom phantasierten Dialog über die Autobiographie bis zum

Sex-Roman. Ihre Methode ist das Plagiat; denn wie so viele Künstler eignet sie sich die Komponenten ihres Schreibens an und mischt sie kühn und kaleidoskopisch durcheinander. Diese überbordende textuelle Ebene erweckt Gedanken an grosse Visionen und Dramen, doch der Überfluss macht deren Abwesenheit nur umso deutlicher. Was von den hyperbolischen Gegenüberstellungen übrig bleibt, ist blosse Oberfläche.

Nicht nur, dass sie die Vorstellung originaler Autoren-

This interchangeability, the idea of simply shifting identities, the specter of un-identity: these are the fears lurking behind Gary Indiana's camp humor and B-movie storylines. His writings record a palpable vacuity, a nonchalant equivalence at the core of our theory of planned obsolescence. For Indiana, the world is indifferent, incapable of judicious distinction. His fears are summed up in an image from the story *Shanghai*, «One day in the Central Department Store, in the electronics department, I saw a Chinese documentary on Siamese twins broadcast on forty television screens... There were just too many human beings for any single thought in any single head to affect anything.»

The extent of media and government complicity in this leveling of identities is carefully noted by Indiana, and many of his stories read like slightly paranoid conspiracy theories. For example, in «I Am Candy Jones,» Candy (whose parents were mute and who learned to speak from television) is reprogrammed by her husband (an animal psychiatrist and CIA operative) to assume a second identity as Mildred Huxley (a paid assassin). Ultimately, Candy discovers



GARY INDIANA

(Photo: Richard Prince)

the source of her schizophrenic existence, divorces her husband, and tries to make clear to the public that «the government already controls everybody's mind. It's just when specific tasks come up that special techniques are used on individuals.»

For Indiana, the preservation of difference is a political issue as well as a personal one. Events in his stories are piled together like stories in a newspaper: «human interest» stories and atrocities side by side. In «Scar Tissue (Games from Other Games),» a series of short vignettes either masks or dismisses the loss of a lover. Each vignette centers on the distinction of difference: from Wittgenstein's discrimination between the world

of the happy and the world of the unhappy to Imelda Marcos' casual entombment of construction victims in the walls of her new opera house. Each vignette amplifies the importance of human relationships by demonstrating their banality. And, in the end, the entire story is structured like Lacan's story of the mirror-phase: the child masters his own image through a mis-recognition of his mirror image, which functions here like the repressed object of his desire.

For Richard Prince, reality is literally a mirror, except with reality and the image inverted. What used to be termed «reality» has been replaced (as the primary referent) by simulations, models of reality. The glossy images of television, video, and commercial advertising establish the «reality» for identity formation. Identity becomes equivalent on the level of the image or pure surface. This is the end of the original

and the beginning of the fiction of identity.

Prince's writings, collected in the book *Why I Go To the Movies Alone*, approach this environment with a mixture of fascination, risk, ecstasy, and voyeuristic pleasure. The reader is linked to the text in the same way, like a movie-goer. In these stories description and surface are everything;

schaft der Lächerlichkeit preisgeben, Ackers Aneignungen stellen auch die Lebensfähigkeit einer persönlichen Identität in Frage. Und tatsächlich scheint die ganze Idee von Identität angesichts der Auswechselbarkeit von Rollen-Modellen in eine bedrohliche Situation geraten zu sein — angesichts auch des Bedürfnisses, zu den «Anfängen zurückzukehren, zu den Anfängen der Kindheit»; an den Ort, wo die Identität uns wie ein Geburtsmal eingebrannt wird. In *Blood and Guts in High School*, zum Beispiel, wird Janeys Geschichte gleich im ersten Satz festgelegt: «Ohne je eine Mutter gekannt zu haben, ihre Mutter starb als Janey ein Jahr alt war, hing Janey in jeder Hinsicht an ihrem Vater, und sie betrachtete ihn als Freund, Bruder, Schwester, Geld, Vergnügen und als Vater.» In dieser

vollkommen vater-bezogenen Welt gefangen, entwickeln sich das Leben und die Identität Janeys zu einer Hass-Liebe-Beziehung innerhalb ihrer eigenen Sexualität. Janeys nach aussen gerichtete Aggressivität verweist darauf, dass sie einen Grad von freier Entscheidung erreicht hat, dass sie in der Determination ihrer Identität die Möglichkeit haben könnte, ihre Familie zurückzuweisen, ihr Geschlecht zurückzuweisen, die Gesellschaft zurückzuweisen, um dann ihre eigene Entscheidung zu treffen. Doch durch alle Texte von Acker wird klar, dass in der Ausbildung einer Identität die freie Wahl weitgehend illusorisch bleiben muss. Und darum sind Ackers Charaktere (oder die Charaktere, die sie sich aneignet) fast zwangsmässig getrieben, ihre Identität abzulehnen oder sie gegen eine neue einzutauschen.



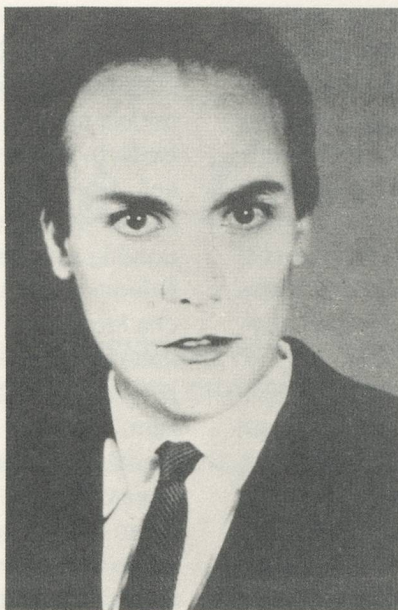
Diese Auswechselbarkeit, die Idee einer sich auf einfache Art verändernden Identität, das Phantom der Identitätslosigkeit: dies sind die Ängste, die hinter Gary Indianas Szenenwitz lauern, hinter den Szenarios im Stil zweitklassiger Filme. Für Indiana ist die Welt gleichgültig, unfähig, vernünftige Unterscheidungen zu treffen. Seine Ängste sind in der Geschichte *Shanghai* in einem Bild festgehalten: «An einem schönen Tag im Central Department Store, in der Elektronik-Abteilung, da sah ich einen chinesischen Dokumentarfilm über siamesische Zwillinge, der gleichzeitig über vierzig Bildschirme lief... Es waren schlicht zu viele menschliche Wesen für einen einzelnen Gedanken in irgendeinem einzelnen Kopf, um irgendetwas auszulösen.» Die Komplizität zwischen Medien und Regierungen, die sich in der Nivellierung von Identitäten zeigt, wird von Indiana sorgfältig aufgezeichnet, und manche seiner Geschichten lesen sich wie leicht paranoide Verschwörungstheorien. In *I Am Candy Jones*, zum Beispiel, wird Candy (deren Eltern stumm waren, so dass sie mit dem Fernseher sprechen lernte) von ihrem Ehemann (einem Tierpsychiater und CIA-Agenten) darauf abgerichtet, sich als Mildred Huxley (eine bezahlte Mörderin) eine zweite Identität anzueignen. Schliesslich entdeckt Candy die Quelle ihres schizophrenen Daseins, lässt sich von ih-

rem Mann scheiden und versucht der Öffentlichkeit klar zu machen, dass «die Regierung schon die Kontrolle über die Gedanken aller» ausübe. «Genau dann, wenn spezifische Aufgaben auftauchen, werden spezielle Eingriffe an Individuen vollzogen.»

Die Bewahrung von Unterschieden ist für Indiana eine politische und gleichzeitig eine persönliche Frage. In seinen Geschichten gehen die Ereignisse durcheinander wie das «Vermischte» in einer Zeitung: die «gute Meldung» steht neben der Schrecklichkeit. In *Scar Tissue (Games from Other Games)* wird in einer Reihe von kurzen Skizzen der Verlust des Geliebten entweder verborgen oder abgelehnt. Jede Skizze zielt auf die Klärung von Wittgensteins Unterscheidung zwischen der Welt der Glücklichen und der Welt der Unglücklichen bis zu Imelda Marcos beiläufiger Bestattung von verunglückten Arbeitern in den Mauern ihres neuen Opernhauses. Jede Skizze steigert die Bedeutung menschlicher Beziehungen, indem sie deren Banalität vorführt. Und am Ende erweist sich die ganze Story strukturiert in der Art von Lacans Geschichte vom Spiegelstadium: Das Kind bewältigt sein eigenes Bild durch ein Nichterkennen eines Spiegelbildes, das hier für das unterdrückte Objekt seines Verlangens steht.

there are no characters, only pronouns. Everything reverts to the visual: the look, the surface, the image, stressing the capacity of our culture to transform any object into a hyper-real image. «He came to refer to his condition as his surface, and his surface was a sign of an emotion that the literal could be as true, perhaps truer than the symbol.» His writings are populated with individuals who adopt these surface appearances, and, of course, those who observe them: voyeurs. And everything passes by as if on a screen.

Prince's book is in many ways more complex and subtle than this description suggests, for it throws us back on all our experience of the spectacular forms of the media, but with an inversion. For now, what is private is public, and what is public is the only reality. What is public can be universally agreed upon, corroborated. Needless to say, then, for Prince identity is realizable only in public, and personal identity means the



RICHARD PRINCE

(Photo: Richard Prince / all photos reproduced from his book *WILD HISTORY*, Tanam Press, New York 1985)

perfection of a public image: «His own desires had very little to do with what came from himself because what he put out, (at least in part) had already been out. His way to make it new was to make it again and making it again was enough for him and certainly, personally speaking, a l - m o s t h i m . » As public becomes private and private becomes public, it is not surprising that identity should be confused with non-identity and that this non-identity should take on a critical position a g a i n s t equivalence. Thus in a recent series of photographs, Prince has investigated three specific forms of public non-identity: celebrity portraits, gang shots, and jokes. In another relat-

ed series, for the collection of writings he edited entitled *Wild History*, Prince made celebrity portraits of all the writers discussed here. Each image is like a publicity still, offering a public image, a public form of identity, a spectacularized Self — a Hero.

So, Rudi Fuchs's heroes are returned to us. At last the image of the artist as hero. But now, instead of the mythos, instead of the suggestion of that long and strenuous voyage, instead of the glimmer of the splendid palace in their eye, we have heroes as we

know them: flattened, xeroxed, ben-dayed, reproduced. In the perfect mirage of image and expectation, the public image offers a space of privation. The surface satisfies the voyeur; identity lies elsewhere.

BRIAN WALLIS is an editor of *Wedge* magazine and is currently adjunct curator at the New Museum of Contemporary Art, New York.

Für Richard Prince stellt die Wirklichkeit buchstäblich einen Spiegel dar, wobei Wirklichkeit und Bild allerdings verkehrt zueinander stehen. Was einst «Wirklichkeit» genannt wurde, ist durch Simulationen (als wichtigste Referenz) ersetzt, durch Modelle der Wirklichkeit. Die schimmernden Bilder des Fernsehens, der Videoproduktionen und der Reklame begründen die «Wirklichkeit», an der sich die Identität herausbilden kann. Identität wird zum Äquivalent des Bildes oder der reinen Oberfläche. Das ist das Ende der originalen und der Beginn der fiktiven Identität.

Princes Texte, versammelt in einem Band mit dem Titel *Why I Go to the Movies Alone*, nähern sich diesem Feld mit einer Mischung von Faszination, Risiko, Ekstase und voyeuristischer Lust; und wie ein Kinogänger wird der Leser über diese Elemente an den Text gebunden. Alles und jedes kann in diesen Geschichten zur Beschreibung der Oberfläche werden; es gibt keine Charaktere mehr, sondern nur noch Pronomen. Alles verkehrt sich ins Visuelle: der Blick, die Oberfläche, das Bild, alles macht die Fähigkeit unserer Kultur deutlich, jedes Objekt in ein hyperrealistisches Bild zu verwandeln. «Er kam schliesslich so weit, seinen Zustand als seine Oberfläche zu bezeichnen; und seine Oberfläche war ein Zeichen des Gefühls, dass das Buchstäbliche ebenso wahr, wenn nicht vielleicht sogar wahrer sein konnte als das Symbol.» Princes Texte werden von Individuen bevölkert, die diese oberflächliche Erscheinung annehmen, und natürlich auch von jenen, die diese beobachten: den Voyeurs. Und alles läuft vorbei wie auf einem Bildschirm.

Princes Buch ist in mehrerer Hinsicht komplexer und

subtiler als es diese Beschreibung darstellt, weil es uns auf unsere Erfahrungen mit den spektakulären Erscheinungsformen der Medien zurückwirft, und zwar mittels einer Inversion. Denn hier ist das Private öffentlich, und das Öffentliche ist die einzige Wirklichkeit. Über das Öffentliche kann man sich allgemein verständigen, es kann bestätigt werden. Es ist darum unnötig zu sagen, dass Identität für Prince nur in der Öffentlichkeit zu verwirklichen ist, und dass persönliche Identität in der Perfektionierung des öffentlichen Images besteht: «Seine eigenen Wünsche hatten nur sehr wenig mit dem zu tun, was aus seinem Innern kam, weil das, was da herauskam (zum Teil wenigstens) schon längst draussen war. Seine Art, daraus etwas Neues zu machen, bestand darin, es zu wiederholen und noch einmal zu wiederholen, und das genügte ihm und machte ihn, persönlich gesprochen, auch schon fast aus.» Indem nur das Öffentliche privat wird und das Private öffentlich, ist es nicht weiter erstaunlich, dass Identität mit Nicht-Identität verwechselt werden kann und dass diese Nicht-Identität eine kritische Position gegen die Gleichwertigkeit sein könnte. So hat Prince kürzlich in einer Reihe von Photographien drei spezifische Formen einer öffentlichen Nicht-Identität untersucht: Porträts von Prominenten, Gruppenbilder und Witze. In einer anderen Reihe von Bildern, die sich auf seine gesammelten Texte in *Wild History* beziehen, machte Prince Prominentenbilder all der hier betrachteten Autoren. Jedes Bild wirkt wie eine Reklameaufnahme und ergibt ein öffentliches Bild, eine öffentliche Form von Identität, ein zur Schau gestelltes Selbst — das Bild eines Helden.

So sind denn Rudi Fuchs' Helden zurückgekehrt; jedenfalls das Bild des Künstlers als Held. Doch anstatt des Mythos, anstatt des glänzenden Scheins eines prächtigen Palastes in ihren Augen, haben wir heute Helden wie wir sie kennen: verflacht, xeroxiert, retou-

schiert, reproduziert. Im perfekten Trugbild von Image und Erwartung stellt das öffentliche Bild einen Raum des Entzugs dar. Die Oberfläche befriedigt den Voyeur; die Identität aber findet sich anderswo.

(Übersetzung: Max Wechsler)

BRIAN WALLIS ist Herausgeber der Zeitschrift *Wedge* und Curator am New Museum of Contemporary Art, New York.

JACQUELINE BURCKHARDT

Città Irreale

«ARCHITEKTUR IST DIE ANWENDUNG VON BAUMATERIAL AN EINEM ORT,
AN DEM ZU LEBEN ES EINER GRUPPE VON MENSCHEN PASST.»

(Mario Merz in: «SOFORT WILL ICH EIN BUCH MACHEN», Aarau und Ff./M., 1985)

Die Mario Merz-Ausstellung im Kunsthaus Zürich im April/Mai dieses Jahres ist ein Ereignis, das die Norm der landläufigen One-Man Show sprengt. Harald Szeemanns Idee war es, im Anschluss an seine Ausstellung «Der Hang zum Gesamtkunstwerk» dem zeitgenössischen Künstler, «der das Ganze will», den «notwendigen Atemraum» für die Darstellung seiner Vision anzubieten. Dies wurde für Mario Merz im Kunsthaus möglich, denn hier gibt es einen riesigen, nüchternen Ausstellungssaal aus den 50er Jahren von 70 m Länge, 18 m Breite und 5 m Höhe. Normalerweise ist der Raum mit mobilen Wänden verstellt und der grösste Teil der Fenster verschalt. Für Merz wurden alle Einbauten entfernt und der seit langem nicht mehr vom Tageslicht durchflutete Raum freigelegt. Und, was wichtig erscheint, die Schau ist im Museum; nicht in einer Fabrik- und auch nicht in einer Messehalle. Der museale Kontext hat für die Wirkung der Ausstellung einen Einfluss — bedenkt man, dass die expansive Kunst der 60er Jahre, zu deren treibender Kraft Mario Merz gehört, damals aus dem Museum hinausdrängte und jetzt nach veränderter Situation sich eben dort souverän wieder einfindet.

Ein Ereignis ist die Ausstellung ferner deshalb, weil sie keine Retrospektive sein will. Wohl präsentiert Merz seine wichtigsten Werke der letzten zwei Jahrzehnte und einige wegweisende Bilder aus den 50er Jahren, aber er hat sie alle zusammen zu einem Gesamtwerk, der Città Irreale, die während rund zwei Monaten exi-

stiert, vereint. Fünfzehn Iglus bilden das Grundgefüge der Stadt, die die grossen Tücher mit den Tisch-, Baum- und Flaschenmotiven und die beschwörenden Darstellungen der Urtiere, wie Rhinoceros und Krokodil bevölkern.

Diese Stadt in der Stadt — das Kunsthaus liegt im Zentrum von Zürich — ist zu einem Energiefeld von seltener Intensität und Ausstrahlung geworden.

Kurz vor der Eröffnung der Ausstellung und im Zusammenhang mit ihr, erschien im Schweizer Verlag Sauerländer die Publikation: «Voglio fare subito un libro» («Sofort will ich ein Buch machen»). Dabei handelt es sich um die von Beatrice Merz gesammelten Notizen, Gedichte, programmatischen Schriften und Gedanken ihres Vaters, entstanden in einer Zeitspanne von ungefähr 30 Jahren, in italienischer Originalsprache und in deutscher Übersetzung. Künstlerisches Werk und schriftliche Äusserungen gehören bei Mario Merz in einen unmittelbaren Zusammenhang. Denn die Gedanken, die den Werken innewohnen, werden in den Schriften neu reflektiert, oder umgekehrt. Schriften und Werke bilden zusammen eine Einheit. Immer wieder umkreist er die Topoi seines Denkens, wie die biologisch-numerische Wachstumsreihe des mittelalterlichen Naturphilosophen Leonardo Pisano, genannt Fibonacci (ca. 1180-1240)*, oder die Urbehausung des Menschen, das Iglu*. Und immer wieder evoziert

* Siehe Text von M.M. zu Fibonacci. * Siehe Text von M.M. zu Iglu.

Merz neue fundamentale, sich fortwährend verkettenende und ausdehnende Beziehungen zu den archetypischen Vorstellungen von prähistorischen, naturgebundenen und kulturellen Grundstrukturen. Auf drei verschiedenen Werken finden wir in der Zürcher Ausstellung die Neonaufschrift «Che fare?», («Was tun», Lenin), und es hängen zwei Tücher nebeneinander mit einem in schneller Spraytechnik dargestellten, mit einer Lichtröhre versehenen Rhinoceros. Diese Wiederholungen sind es, die die Arbeit von Merz offen halten, und die tausend Möglichkeiten der Assoziationen wahrnehmen lassen. Es ist eine Kraft am Werk, die immer wieder die Gedanken aufrührt und nichts sich festfahren lässt. Auch fehlt jegliches Detaillieren, sei es in den Schriften im schwelgerischen Auskosten der Sprache oder im bildnerischen Werk im Wetteifern mit dem realistischen Abbild. Nichts soll zuviel, nichts zuwenig sein. Denn es geht nicht um den Schein der Dinge, sondern um deren Wurzeln. «Se la forma scompaie, la sua radice è eterna» («Auch wenn die Form verschwindet, bleibt ihr Ursprung doch ewig») liest man auf der Leuchtschrift, die auf einem feinen durchsichtigen Metallnetz angebracht ist. Diese Arbeit steht an ein Fenster gelehnt, und schwach spiegelt sich am Tag die Schrift im Fensterglas, stark des nachts, wenn die Formen draussen im Dunkel verhüllt sind.

Trotz der monumentalen Gedankenwelt, durch die Mario Merz einen führt, trotz der Grösse und Anzahl der Werke verspürt man im Raum eine Leichtigkeit, den Schwebezustand eines Meditationsraumes; denn hier wirkt keine martialische, erdrückende, sondern eine auf das Bewusstsein zielende Energie. Man fühlt sich auch nicht in einem Innern gefangen. Vielmehr empfindet man den Raum als eine durchlässige Struktur, weil das, was man durch die Fenster wahrnimmt, mit zur Ausstellung gehört: Die Neonzahlen der Fibonaccireihe verlaufen an der Decke diagonal von der Fensterfront der rechten Wand zu jener der linken und verweisen so auf ihre Fortsetzung im Freien, ausserhalb des Raumes. Unter und neben dem Fenster gegenüber dem Raumeingang liegen aufgeschichtete Reisigbündel. Sie lassen das Austreiben der Blätter, den lebenden Wachstumsprozess an den Bäumen draussen, die bei der Eröffnung der Ausstellung noch kahl waren, verstärkt empfinden.

Gleich zu Beginn des Rundgangs durch die Città Irreale begegnet man einem der ersten von Merz geschaffenen Iglus aus dem Jahre 1968. In Leuchtschrift ist rund um das Iglu der vom nordvietnamesischen General Giap geäusserte Satz angebracht: «Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza» («Wenn der Feind sich konzentriert, verliert er an Terrain, wenn er sich ausdehnt, verliert er an Kraft»). Dies ist wohl ein militärstrategischer Satz und hat als solcher seine historische Bedeutung (die Nordvietnamesen haben gesiegt), aber er ist gleichzeitig poetisch und philosophisch und aus beiden Gründen für Merz und uns wichtig. Das Iglu ist der ideale, organische, in sich ruhende Raum mit der grösstmöglichen Oberfläche. Die Hülle des Giap-Iglu bilden in Plastik gewickelte Lehmklumpen. Und die Materialwahl dieser Klumpen spricht für sich: Würde man sie alle auswalzen, überdeckte der Lehm ein grosses Feld! Dieser zwingende Bezug von Gehalt und Material ist in jedem einzelnen Werk von Merz lebendig, genauso wie die Querbezüge von Werk zu Werk in der Ausstellung: Etwa drei Schritte vom Giap-Iglu entfernt stösst man auf die Arbeit «Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi?» («Kreisen wir um die Häuser oder kreisen die Häuser um uns?») von 1977, die für die Zürcher Ausstellung neu bearbeitet wurde. Hier dringt ein keilförmiges Metallgestänge, das etwa achtzig hintereinandergeschichtete zerbrochene Glasscheiben einfasst, in ein Iglu. Der Lichtstrahl einer Lampe fällt in gerader Linie durch alle Schichten der Scheiben hindurch. Und da die Scheiben im leichten Winkel hintereinander stehen, spiegelt sich die Lampe vorne zuerst einmal, gegen die Mitte zu immer häufiger und in der Tiefe tausendfach. Zudem zeichnet sich ihre Reflektion vorne ganz deutlich und stark ab, während in der Tiefe die Spiegelungen immer verschwommener und schwächer werden. So sind das von Giap geäusserte Prinzip und die Idee des Wachstumsgesetzes von Fibonacci, dessen Zahlenreihe wir beim Erheben unseres Blickes auf die Decke vorfinden, in sinnlicher Erscheinung vereint.

Den für mich eindrücklichsten Standort der Schau fand ich vor einer dreifachen Iglustruktur. Zwei Iglus, ein grösseres und in seinem Innern ein kleineres, bei-

de aus Eisengestänge gebaut und mit Glasscheiben verschalt, bergen in ihrem Kern ein drittes, mit schwarzer Dachpappe eingefasstes Iglu. Auf dem schwarzen Iglu steht in blauer Leuchtschrift «Objet cache-toi» («Gegenstand, versteck dich», Parole aus dem Pariser Mai 68). In dieser dreifachen Iglustruktur spiegeln sich — im schwarzen Kern verstärkt — viel wirrer als in einem Kaleidoskop, unzählige Details der Ausstellung. Und nicht nur: auch die Aussenwelt wird

reflektiert, denn das Werk befindet sich vor einem Fenster. Mit jedem Schritt, mit jeder kleinen Bewegung verschwinden die Spiegelungen auf den einzelnen Glasscheiben, und neue erscheinen. Man weiss nicht immer, woher das Gespiegelte kommt, aber es ist, als befände man sich am Ort einer Implosion von Erscheinungen, die vom Iglu «Objet cache-toi» verschluckt würden, um — wenn man sie sucht — von dort aus immer wieder aufzublitzen.

Die Fibonacci-Reihe, publiziert in Pisa im Jahre 1202, folgt einer sehr einfachen Vorstellung: dem Summieren oder Mitsichziehen der vorausgehenden Zahl in die Bildung der folgenden. Eine Summe mit Null $1 + 0 = 1$ deshalb: 1,1. Dann eins mit eins addiert gleich zwei. Und zwei mit eins addiert gleich drei. Der Reihe nach aufgeschrieben macht es dann 1 1 2 3. Dann addiert die Drei die Zwei, um die Fünf zu bilden. Die Fünf die Drei, um die Zahl acht zu bilden. So verlängert sich die Sequenz, aber sie erweitert sich auch schnell, wie das Wachstum eines lebendigen Organismus.

1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 ...

ein Ende dieser Operation gibt es, verständlicherweise, nicht ... aber in der Makroskopie der Ausdehnung erneuert sich das organische Ferment der Entwicklung als Proliferation. So giessen sie den Raum in einen noch grösseren Raum, der der unendliche Raum ist.

(Mario Merz in:

«SOFORT WILL ICH EIN BUCH MACHEN»)

IGLU = HAUS

Das «Optimum» einer Objekt-«Residenz» ist das Haus des Menschen. Das Thermometer, mit dem man das Verhalten des Objekts zu sich selbst bestimmen kann, ist, wenn das Objekt im Haus seinen Wohnsitz hat oder wenn es daraus verbannt ist, zum Teil oder ganz.

In diesem Fall lebt das Objekt ausser Haus und bleibt im Umlauf der verlassenen Objekte. Die unverkauften Zeitungen sind aus ökonomischen Umständen sofort ausgeschiedene Objekte. Es sind bedeutende Objekte, bis die Stunde der neuen Ausgabe der Schlagzeilen schlägt.

Das von der Gesellschaft abgelehnte Objekt, das überholte Objekt, die nicht verkaufte Zeitung wird Kunst.

Die Kunst rühmt sich, im eigenen Körper die abgelehnten Körper zu absorbieren. Das körperlich Grandiose an den abgelehnten Körpern ist — um des Rätsels, der Geschichte, der Natur des Körpers, der Alchemie willen — der Wille, sie zu sammeln und wachsen zu lassen, damit sie Kunst werden.

Die Kunst wächst wie die ausgeschiedenen Körper, die ausgeschiedenen Dinge, die ausgeschiedenen Objekte.

Bis sich der Prozess, mit der Kunst Körper zu werden, erschöpft, müssen viele Zeitungen, die grösste Anzahl von Zeitungen erscheinen, um in der Kunst zu leben. Die mathematische Reihe erfasst die Zählbarkeit, die Grossartigkeit der Zunahme der Zahl, die auf die massive soziale Ablehnung des Objekts folgt.

Die Fibonacci-Zahlen, die Reihe, die von Anfang an vollständig ist und auf die Unendlichkeit zuläuft, kauft in einem Wachstumsprozess ohne Pause die beschämende Last des verlassenen Objekts los.

So ist es möglich, in den Worten «OBJET CACHE-TOI» den doppelten Wert von «SEIN» und von «NICHTSEIN» wiederzuerkennen, der den Objekten eigen ist. Das Objekt ist. Das Objekt versteckt sich unter der Zahlenlinie, das heisst, es wechselt seinen Wert, wechselt sein Zeichen, erlöst sich aus eigener Wehrlosigkeit.

(Mario Merz in:

«SOFORT WILL ICH EIN BUCH MACHEN»)

«DER GROSSE TOPF»

BEATRICE MERZ

Als ich als Mädchen die Texte von Mario Merz las, die zu Hause herumlagen, fand ich sie manchmal komisch und manchmal düster und sehnsüchtig. Noch heute, nach Jahren, versetzen mich die Schriften von Mario in die gleichen Stimmungen. Aber jetzt verstehe ich, dass es diese Eigenschaften sind, die eine phantasievolle und spannungsreiche Struktur hervorbringen, welche sich zum zwingenden Wunsch verdichtet: «Sofort will ich ein Buch machen.» Der Wunsch ist der Titel des literarischen Werkes, das alle Elemente des «Hirns des Künstlers» einschliesst. «SOFORT WILL ICH EIN BUCH MACHEN» ist von: «Sofort will ich ein Portrait machen» abgeleitet und entspricht dem Drehbuch eines Märchens, welches die Elemente des «Hirns des Malers» in eine unbestimmte Harmonie zusammenfügt, die die Komposition eines Kunstwerks ausmacht.

Die Bedeutung des Kunstwerks ist, die Struktur für die Erfindung und Verwirklichung einer neuen Welt zu sein; die Bedeutung der Literatur ist die Fähigkeit, Zeugnis zu geben. «Sofort will ich ein Buch machen» ist ein literarisches Werk, das ebenso wenig auf Ausschnitten der Chronik wie auf realistischen Zeugnissen gründet; es ist der Zusammenschluss von Wahrheit und Dichtung zu einem Ganzen, von Ideen-Erzählungen, von Poesien, die durch den Reifeprozess vieldeutiger Auswüchse das bilden, was Mario als «den grossen Topf» des Lebens bezeichnet.

Es ist, als erzählte man die Geschichte «des grossen Topfes», eine Geschichte von Episoden, die sich gegenseitig reizen, eine Geschichte ohne Ende. Die Invention steht sowohl auf der Seite von dem, der liest, als auch auf jener von dem, der schreibt. Jeder bahnt sich seinen eigenen Weg; wohl wird eine Spur vorgezeichnet, aber von der darf jeder abkommen. Es gibt eine Abneigung gegen das Festgefahrene, und dieses Buch wendet sich gegen die Sturheit dessen, der es durchblättert.

Im Vorwort zum Buch habe ich mich gefragt, ob man in der literarischen Phantasie die Wirklichkeit beschreiben könne. Jetzt, wo das Buch Wirklichkeit ist, wird mir bewusst, dass es Zeuge ist des Ortes und des Stillstandes, der Zeit und des Raumes und deren Natur, der Kunst und der Literatur. Dies alles vereint sich in einem individuellen Denken, das über das emotionale Strömen von Lebensbildern in einem Fluss hinausgeht, so wie Mario in einem seiner ersten Texte im Buch schreibt: «Als ich dem vom Regen geschwellenen gelben Fluss zusah, wie er Baumstämme und Müll mit sich riss, sah ich Bücher vorbeitreiben, Worte, schamloses Zeug, unglaubliche, grundlose Streitigkeiten, kurz und gut den üblichen Kram des Lebens, Blicke, Unzurechnungsfähigkeiten, Besessenheiten, doch was ich nicht

vorbeitreiben sah, und das ist seltsam, waren Bilder oder Skulpturen. (...)
 «Die Literatur versucht die Kunst zu zersetzen, denn sie legt keinen Wert auf die Wiedervereinigung der entstellten Stücke, während dagegen die Ikone sie jedesmal von neuem aus den Gesichtern und Figuren zustande bringt, die dem unwiderstehlichen Lauf des Flusses geweiht sind.»

Dem Buch, Gefäß der Ausdrucksfülle, wohnt ein grosses Vertrauen in die Existenz und in die Kunst inne. Es ist ein Gefäß, wie es eine Architektur auch ist, es ist wie ein Topf, der «nach Freiheit schmeckt»; diese Freiheit versprengt oder konzentriert die Geheimnisse einer Welt von Menschen, die so sind und es nicht sagen wollen, einer komischen und düsteren, sehnsüchtigen, ungeduldigen und unverfrorenen Welt. Und mit eben dieser Freiheit, «mit diesem Material soll man bauen, um noch eine Minute leben zu können.»

(Übersetzung aus dem Italienischen: Jacqueline Burckhardt)

BEATRICE MERZ ist eine freischaffende Kunstkritikerin und Ausstellungs-Organisatorin.

«LA GRANDE PENTOLA»

Quando da bambina trovavo sparsi per la casa i testi di Mario Merz leggendoli mi sembravano a volte buffi, a volte cupi e ansiosi.

La scrittura di Mario continua, ancora ora, dopo anni, a farmi provare le stesse sensazioni, ma ora comprendo che queste caratteristiche fanno affiorare la struttura fabulistica e tesa al desiderio che diventa quasi perentorio:

«VOGLIO FARE SUBITO UN LIBRO.»

Il desiderio è il titolo dell'opera letteraria che racchiude gli elementi del cervello dell'artista.

«Voglio fare subito un libro» deriva da «Voglio fare subito un ritratto» che è il copione della favola che collega gli elementi del «cervello del pittore» in un'armonia indefinibile quale è la composizione di un'opera d'arte.

L'importanza dell'opera d'arte è la struttura per l'ideazione e la realizzazione di un nuovo mondo, l'importanza della letteratura è la sua capacità di testimoniare.

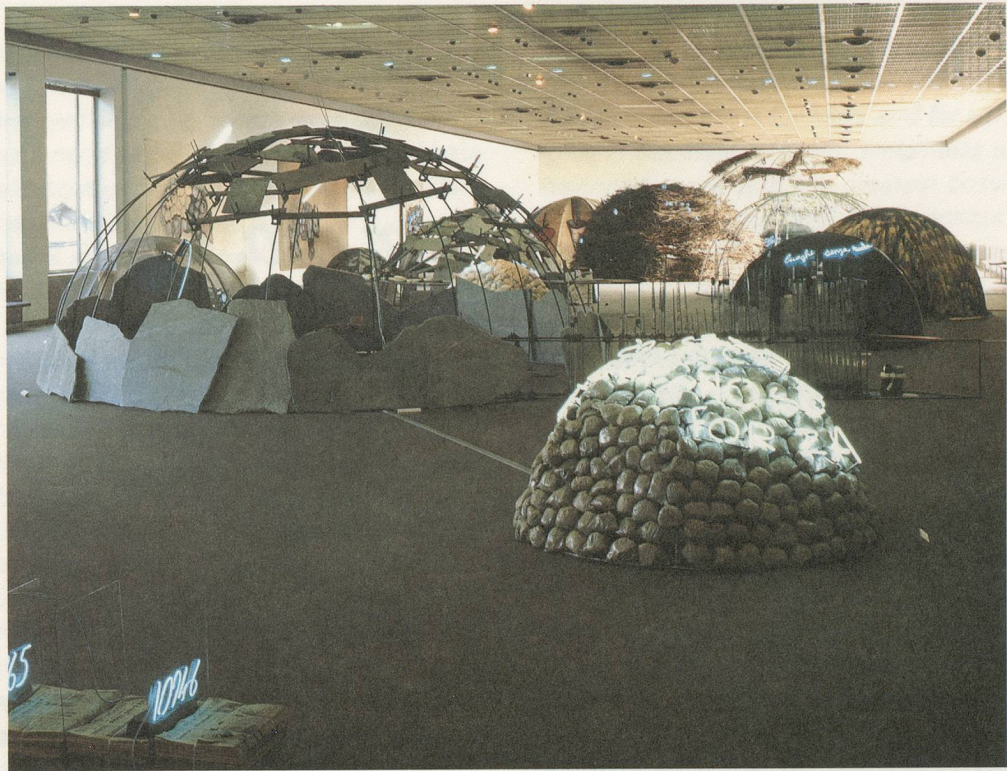
Un'opera letteraria che non è basata su ritagli di cronaca e nemmeno su testimonianze puramente realistiche, ma è un insieme di realtà e fantasia, di racconti di idee, di poesie che attraverso la maturazione di molteplici escrescenze compongono quella che Mario definisce «la grande pentola» della vita. E' come raccontare la storia della «grande pentola», una storia di episodi che si stuzzicano l'uno con l'altro, una storia che non ha fine. L'invenzione sta dalla parte di chi legge come di chi scrive, ognuno si costruisce il proprio percorso; è suggerita una traccia che però è reversibile.

Vi è una avversione alle solidità e questo libro è avverso alle solidità di chi lo sfoglia. Nella prefazione al libro mi sono domandata se la realtà si può descrivere nella fantasia letteraria. Ora che il libro è diventato una realtà mi rendo conto che è testimone del luogo e della stasi, del tempo, dello spazio, delle loro nature, dell'arte e della letteratura. Tutto ciò connesso in un pensiero individuale che va oltre al semplice scorrere emo-

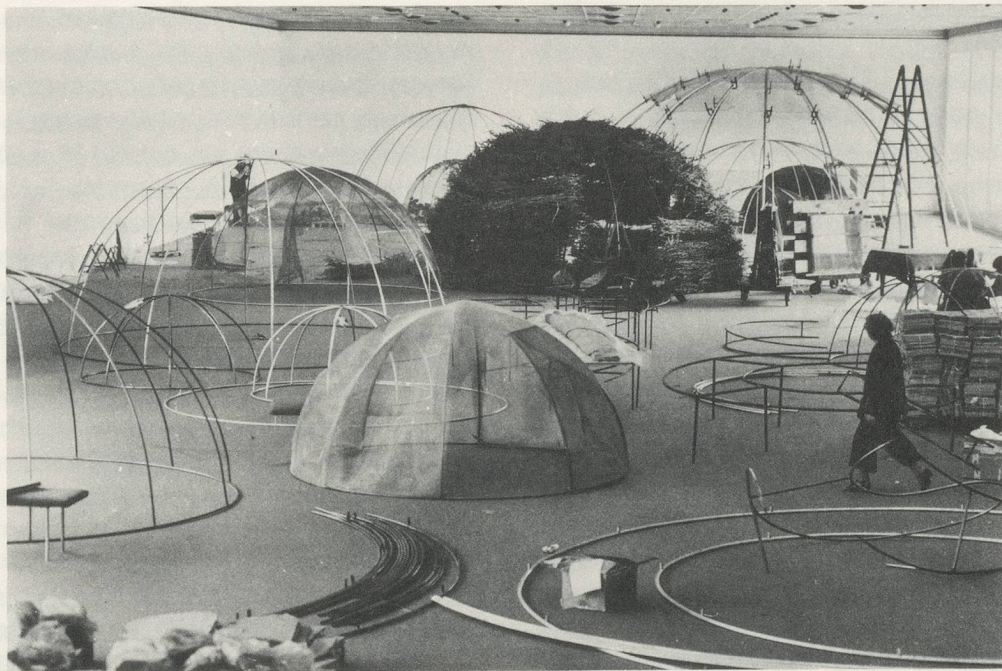
zionale di immagini di vita all'interno di un fiume, come scrive Mario nel testo di apertura del libro:

«Guardando il fiume gonfio di pioggia, giallo, trascinate tronchi e spazzatura vedevo passare libri parole cose sfacciate, incredibili liti senza perchè, roba di vita insomma, sguardi, irresponsabilità, maniacalità, ciò che non vedevo passare, è strano, erano dei quadri o delle sculture. (...) La letteratura tenta di distruggere l'arte, non dando importanza alla ricongiunzione dei pezzi sconvolti che l'icona fa ogni volta dei volti e delle figure votate alle marce irresistibili del fiume.»

Il libro, contenitore di espressività, innesca un'enorme fiducia nell'esistenza e nell'arte; è un contenitore come lo è un'architettura, come lo è una pentola che «gusta di libertà». La libertà di disperdere o di concentrare i misteri di un mondo di uomini che sono così e non vogliono dirlo, di un mondo buffo e cupo, malinconico, insofferente e straffottente, ed è con questa libertà ed «è con questo materiale che bisogna costruire per poter vivere ancora un minuto!».



(Photo: Balthasar Burkhard)



(Photo: Hans-Peter Siffert)

JACQUELINE BURCKHARDT

Città Irreale

«ARCHITECTURE IS THE APPLICATION OF BUILDING MATERIALS TO A PLACE
WHERE A GROUP OF PEOPLE FEEL LIKE LIVING.»

(Mario Merz, in: *I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT*, Aarau and Frankfurt/M., 1985)

«ARTISTS AS WRITERS»

The Mario Merz exhibition at the Kunsthau Zürich in April and May of this year is an event that burst the norms of the conventional one-man show. After the exhibition, «Der Hang zum Gesamtkunstwerk,» Harald Szeemann came up with the idea of offering the contemporary artist who «wants totality» the «necessary breathing space» to effect his vision. Mario Merz has been able to do just that in an enormous, understated space, 70 m long, 18 m wide, and 5 m high (230' long, 60' wide, and 16' high), added on to the Kunsthau in the fifties. Movable partitions usually subdivide the room and most of the windows are boarded over. Merz had these fittings removed thus flooding the room once again with the natural light of day. It is significant that the venue of the show is a museum and not a factory bay or fair building, especially since the expansive art of the sixties, pioneered a.o. by Mario Merz, strove to break out of the museum confines. Now that the situation has changed, it has returned unabashed. The exhibition is also significant because it is not a retrospective. Merz selected the most important works of the past two decades and a few major ones of the fifties and put them together to form one great work, his *Città Irreale*, with a brief two-month lifespan. The city consists of fifteen igloos populated by large

sheets showing table, tree and bottle motifs and be-seeching representations of primal animals such as rhinoceri and crocodiles.

This city within a city — the museum is located in the heart of Zurich — became a magnetic field of extraordinary intensity and expressiveness.

In time for the opening, Sauerländer Verlag published *VOGLIO FARE SUBITO UN LIBRO (I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT)* in the original Italian with a German translation. It is a collection of notes, programmatic writings, and thoughts of the past thirty years, edited by Merz's daughter Beatrice.

Art work and written word belong together in everything Mario Merz does. The thoughts embodied in his works are re-considered in his writings and vice-versa. Together they form a unity. Merz keeps circling around the topoi of his thought, such as Fibonacci's series, a biological-numerical progression discovered by the medieval mathematician Leonardo of Pisa, also known as Fibonacci (ca. 1180-1240),* or the primal dwelling of human beings, the igloo.* In the process, he uncovers new fundamentals, intertwining and expanding connections with archetypal conceptions of basic, pre-historic, natu-

* See texts by M.M. on Fibonacci and on the igloo.

ral and cultural structures. On three of the works in Zurich «Che fare?» («What's to be done?», Lenin) is inscribed and two adjoining sheets each show a rhinoceros and a neon tube. Repetitions such as these make Merz's work open-ended, allowing myriad interpretations and associations. There is a force at work that keeps stirring up thought and firmly resists the consolation of habit. Nor is there any show of detail: the writing does not wallow in words; the pictures do not compete with realistic representation. We are shown neither too much, nor too little. Not the appearance of things is at stake, but rather their roots. Neon lettering mounted on transparent metal mesh reads, «Se la forma scompaie, la sua radice è eterna» («The form may vanish, its roots never»). The work is leaning against a window; the words are reflected in the window pane — faintly by day, clearly by night when the forms outside are enveloped in darkness.

Despite the monumentality of Mario Merz's mental world, despite the quantity and size of his works, the room conveys a sense of lightness, the suspended aura of a space for meditation. The energy discharged is neither martial nor oppressive but instead directed toward heightened awareness. The viewer does not feel confined to an indoor space because the space is porous, what we see outside through the windows is part of what is happening inside. The neon numbers of Fibonacci's series run diagonally across the ceiling from the windows on the right to those on the left, thus implying their continuation beyond the space of the room. Under and next to the window opposite the entrance, sheaves of brushwood have been piled up on the floor. They underscore our awareness of budding leaves, the living process of growth on the trees outside, which were still bare when the exhibition opened.

The first structure encountered as we tour the *Città Irruale* is one of Merz's earliest igloos (1968). The neon tubes circling around it spell out a statement made by General Giap of North Vietnam, «Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza» («If the enemy concentrates himself, he will lose territory; if he spreads out, he will lose striking power»). This is a strategical statement and

as such, of historical import (the North Vietnamese won), but it is also lyrical and philosophical, which makes it important for Merz and for us as well. The igloo is the ideal, organic, weightless and perfectly balanced space with the greatest possible surface. The covering of the Giap igloo consists of lumps of clay in plastic bags. The choice of material speaks for itself — if the clods were rolled out, the clay would cover a vast area. This compelling relationship between content and material is vital in each of Merz's works and also in the cross references between them at the exhibition. Some three steps away from the Giap igloo, we find the igloo «Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi?» («Are we circling around the houses or are they circling around us?»), made in 1977 and re-worked for this show. The igloo is pierced by a wedge of metal rods with some 80 pieces of broken window glass. A light is trained through all 80 layers and since they are slightly tilted, the lamp is reflected once at the beginning and then increasingly until thousands of reflections are seen in the depths. The first reflection is strong and clear, but as they multiply, they become progressively blurred and faint. Here Giap's strategic principle and Fibonacci's concept of growth (we see his series on the ceiling over our heads) are united in one palpable whole.

What impressed me most at the show was an igloo of three concentric domes, the two outer ones of metal rods and panes of glass with a third one in the center, coated with black tar paper. Blue neon lettering on the black igloo reads, «Objet cache-toi» («Hide object»), a slogan of the May '68 uprising in Paris. In this triplicate structure, intensified in its black center, countless details of the exhibition are reflected — like a kaleidoscope gone haywire. And what's more, since the work is in front of a window, the outside world is reflected as well. The least little change of position and the reflections we see in certain panes vanish while new ones appear elsewhere. We cannot always define the source of the reflection but we seem to be at the site of an implosion of appearances that have been swallowed by the igloo «Objet cache-toi» only to flash on and off again in unexpected places as we try to track them down.

I G L O O = H O U S E

The Fibonacci series, published in Pisa in the year 1202, rests on a very simple idea: the summation or inclusion of the preceding number in the one that follows. A sum with zero $1 + 0 = 0$ therefore: 1,1. Then one added to one equals two. And two and one is three. Written as a sequence, this would read 1 1 2 3. Then the three is added to the two form the five. The five to the three to form the number eight. Thus the sequence increases not only in length, it expands rapidly as well, like the growth of a living organism. 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55... naturally, there is no end to this operation... but in the macroscopy of extension the organic ferment of envelopment is renewed as proliferation. Thus they pour the space into a still larger space which is infinite.

(Mario Merz, in:

«I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT»)

The optimum object-«residence» is the house of man. The thermometer, with which the behavior of the object in relation to itself can be determined, is if the object resides in the house or if it is in part or completely banned from it.

In this case the object lives outside of the house and continues to circulate among abandoned objects. Economic conditions immediately turn unsold newspapers into discards. They are meaningful objects only until the bell of the new edition of headlines tolls.

The object rejected by society, the obsolete object, the unsold newspaper becomes art.

Art prides itself on absorbing rejected bodies into its own body. The physically grandiose thing about rejected bodies is the will — for the sake of the riddle, history, the nature of the body, alchemy — to collect them, to let them grow so that they may turn into art.

Art grows as do discarded bodies, discarded things, discarded objects.

Until the process of becoming body with art has exhausted itself, many newspapers, the greatest number of newspapers, have to be published in order to live in art. The mathematical series captures the countability, the magnificence of the augmentation of the number that follows the massive, social rejection of the object. The Fibonacci numbers, the series, complete from the start and heading for infinity, pay ransom for the shameful burden of the abandoned object in an unceasing process of growth.

Thus, in the words «OBJET CACHE-TOI,» it is possible to recognize the dual value of «BEING» and «NOT BEING» which is inherent in objects. The object is. The object is hidden under the row numbers, that is, it changes its value, changes its sign, escapes its own defenselessness.

(Mario Merz, in:

«I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT»)

(Translation: Catherine Schelbert)

« THE BIG POT »

BEATRICE MERZ

As a child I used to read the papers Mario Merz left lying around the house; some of them struck me funny, others seemed somber and full of longing. Today, years later, Mario's writings still evoke the same feelings in me. But only now do I realize that these are the qualities that led to the imaginative and exciting structure underlying the compelling wish: «I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT.» The wish is the title of a literary work that includes all the elements of the «artist's brain.» «I WANT TO

MAKE A BOOK THIS INSTANT» is derived from «I want to make a portrait this instant» and corresponds to the script of a fairytale in which the elements of the «artist's brain» have been combined to produce the undefinable harmony inherent in the composition of an artwork.

The importance of a work of art rests on its being the structure for the invention and realization of a new world; the importance of literature rests on its ability to bear witness. «I WANT TO MAKE A BOOK THIS INSTANT» is a literary work based neither on sections from chronicles nor on realistic testimony; it is the conflation of reality and fantasy, poetry, the narration of ideas, all of which pass through the maturation process of manifold outgrowths to form what Mario calls «the big pot» of life — like telling the story of «The Big Pot,» a story of mutually stimulating episodes, a story without end. Invention comes both from the reader and from the writer. They each pave their own paths: there are traces of a trail, but it is not binding.

Averse to worn paths, the book seeks to counteract the inflexibility of the person leafing through it.

In the foreword I asked myself whether reality can be described in literary fantasy. Now that the book is reality, I realize that it is witness to location and standstill, to time and space and their nature, to art and literature. All this is united in an individual body of thought that goes beyond the emotional current of life's images in the midst of the stream. As Mario puts it at the beginning of the book: «Watching the yellow river swollen from the rain, sweeping away uprooted trees and rubbish, I saw books swirling by, words, shameless stuff, incredible, fathomless discord, in brief, all the hackneyed junk of life, glances, irrationality, obsessions, but curiously enough I never saw pictures or sculptures. (...) Literature wants to corrode art because it is not interested in putting the shattered pieces together again, whereas icons always recreate them out of faces and figures dedicated to the irresistible course of the river.»

The book, cornucopia of expression, exudes great confidence in existence and art. It is a vessel and an architectural construct; it is like a pot that «tastes of freedom;» a freedom that explodes or concentrates the secrets of a world of people who are like that and do not want to say so, a world full of longing, funny and somber, impatient and brazen. This is the brand of freedom, this is «the matter we should build on in order to live a minute longer.»

(Translation: Catherine Schelbert)

BEATRICE MERZ is a free lance art
critic and curator.