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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 15: Collaboration Mario Merz

Rubrik: Collaboration Mario Merz

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: 02.10.2025

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

INSTALLATION MARIO MERZ
EXHIBITION AT CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN,
ENTREPÔT LAINÉ, BORDEAUX, 1987.
(Photo: Frédéric Delpech)

Collaboration

MARIO MERZ

Wege für hier und jetzt an unwegsamen Orten

Mario Merz' Reisebilder 1987

MARLIS GRÜTERICH

Ein neuer und ein alter Werktitel von Mario Merz – ihr Widerspruch und ihre Anziehung – leiten mich durch meine Erinnerungsbilder an seine Ausstellungsbilder dieses Jahres. Im November in Paris wiederholte Mario Merz die Losung: «Kunst ist die Fähigkeit, sich selber zu retten».[1]

Mario Merz' kleine und grosse Ausstellungsbilder sind jede Reise wert. Sie liegen auf der Reiseroute seiner Phantasie-Biographie. Meine gute Nase hat mich in diesem Jahr nach Chagny im Burgund, nach Venedig, Düsseldorf, Bordeaux und Paris geführt. Ein ständiger Reisegrund für einen unruhigen Propheten wie Mario Merz ist sein Tagesbedarf an phänomenalen Augen-Blicken zwischen wissender und intuitiver Lebensorientierung und vor allem an überraschend produktiver Anwendung seiner Kunstgriffe auf die Bildwerdung der Metamorphosen im neuen All-Tag. Mario Merz' Ikonographie konstituiert sich aus der individuellen und globalen Wahrnehmbarkeit ihrer Bildformen. Sie kehren wieder wie Obsessionen, von denen man sich befreien will – bis man sich bei diesen wiederholbaren Befreiungsakten wohl fühlt.

Die Repro-Wirtschaftskultur meidet die Gefahr der persönlichen Zeiträume der Wahrnehmung, die ihre Bilder nicht imitiert, sondern konstruiert. Als Pop in Amerika unausweichlich wurde, hatte Mario Merz in Italien das Glück, sich mit dem menschlichen Phänomen der Konstruktion zum Zweck der einseitigen Beschleunigung in der Ingenieur-Wirtschaft vertraut zu machen – und mit dem Zweck der zyklischen Regeneration in der Bauernwirtschaft. Mario Merz' Vater entwickelte Motoren für Fiat in der barocken Planstadt Turin, zu deren Stadtbild die Hügel und die Schneeberge des Piemont gehören.

MARLIS GRÜTERICH ist Professor für Kunstwissenschaft an der Fachhochschule für Kunst und Design in Köln und Kunstkritikerin.

Mario Merz' Kombination: die Formalisierung der biologischen und technologischen Konstitution seiner Biographie. Die für die Gesellschaft verbindlichen Modelle waren für die moderne Kunst erledigt. Der poetische Wissenschaftler konnte sich fern jeder Akademie des künstlerischen Rechts auf Selbstreflexion erfreuen.

«Der Dichter hat ein starkes Gespür für das natürliche Phänomen. Er beschreibt es nicht. Er muss es auf andere Weise ausdrücken. Deshalb habe ich die artistischen Spielarten der Logik aufgegeben.»
(Mario Merz)

Mario Merz fand die beschleunigte Phantasie-Figur, die sich in jedem Punkt mit Natur und Geschichte berührt – konzentriert und exzentrisch gegenständliches Epos werden kann. Labyrinth-Spiralen sichtbarer und unsichtbarer kosmischer Strukturen konstituieren zu jeder Zeit überall organische Bildgerüste für Fusionen zwischen Phänomenen in der Natur und ihren Derivaten in der menschlichen Industrie. «Die Welt dreht sich weiter, weil es die Elektrizität gibt.» Die Spiralstruktur durchmisst in Mario Merz' Iglu-Konstruktionen einen praktischen und symbolischen Bildträger der Überzeugung, Analogien zwischen nahen und fernen Globusverhältnissen äquivalent in die Formpraxis umsetzen zu können. Da dies Phänomen selber keine Kontinuität hat, übt er optimales Handeln im Hinblick auf das natürlich und menschlich Gegebene. Solange Mario Merz lebt, werden Kunst-Iglus um ihn herum aus der Erde spriessen. In einer zerstreuten Zeit leistet er sich auf Synthese konzentrierte Form-Dramaturgie der mentalen Ikonographie. Seine dialektische Anwendung der Selbstbefreiung der Moderne von überalteter Bildsprache durch formale und informelle Abstraktion auf die Physiognomie der Lebensdinge überwindet die abbildlose Realitätsferne – ohne sich Menschen zu malen.

Wer zu Hause bleibt, hat zu wenig Bauterrain für poetische Entwürfe einer Kunst, die Kultur fördern will und sich deshalb nicht ineffektiv isoliert.

«Das Konzept ist eine Situation und eine Antwort auf eine Situation.» (Mario Merz)

An Ausstellungsbilder dieses Jahres erinnere ich mich wie an besonders lange Tage, an denen Sich-Unterhalten, Sich-Befreunden und Sich-Erinnern sehend macht. Die Tageszeiten registrieren dann die Vorkommnisse nicht nur. Farben und Schatten bringen dann nicht nur malerisches Licht in die Weltsachen. Prometheus Mario Merz bringt inhaltliche Argumente vor gegen Phantasmen und ihre Denkwiderstände. Gebilde, die ihm auch Bilder von seinen Motivationen geben, sind ihm Indizien dafür, dass die Iglu-Malerei und die Dinge besser weitergehen.

Chagny im Burgund, Januar

«Ich habe nur die Form benutzt – die Geschichte nie.» (Mario Merz)

Er kann es sich leisten, so zu reden, denn es ist schon eine Geschichte, die aus einer Ausstellung und einer Landschaft ein Nachbild macht.

Von der TGV-Station auf der Mitte der Strecke Paris–Lyon begleitete ein vereister Kanal die kurvige Autostrasse durch die winterlich durchsichtige, rhythmische Hügellandschaft. Mistelschmarotzer hoch oben in fahlen alten Bäumen und niedrig beschnittene, saftig rotbraune Weinstöcke gaben mir Lebenszeichen zwischen verlorenen Dörfern. Was sollte ich in der gesichtslosen Mini-Industriestadt Chagny? Wäre nicht neben der Mairie die Galerie des lachenden Pietro Sparta gewesen... Hätte sich nicht in einem Hinterhof mit Werkstätten eine Tür auf eine leibhaftige Erscheinung geöffnet? Bogenspringen in Weinreben. Wie eine Weihnachtsgans mit Gewürzen war der Werkstattboden mit Weinreben-Bündeln ausgestopft. Der bizarre Naturteppich war für die Augen warm – die Kristallblumen auf den Fensterscheiben eisig wie die Füsse.

«So ein Gegenstand hat eine höchst interessante formale Physiognomie. So einen Gegenstand kann man benutzen. Es ist überflüssig, als Künstler hinzugehn und den Gegenstand emblematisch noch einmal zu schaffen.» (Mario Merz)

Von den Weinbauern gegen den Widerstand ihrer Wachstumsrichtungen gekrümmt, formierten die Weinreben einen so formalen wie informellen

Grundriss für kleinere und grössere, so organisch wie geometrisch konstruierte Bogenschwünge aus Bienenwachs. Das halb sichtbare, halb visionäre Spiral-Springen, die impulsive Ko-Produktion im bäuerlichen Winterlager und eine unter die Decke steigende Japan-Brücke aus Wasserleitungen und einem «Gehsteg» aus Reisig darauf erhöhten im Innenraum merklich die Erdrundung.

Nach van Goghs im- und expressiver Europäisierung von Hiroshiges Highway-Bergbuckel-Brücken, die Stützbalken für Stützbalken die Meeresbuchten zwischen Tokio und Kyoto überschritten, nun eine internationale romantische «Erdlebenlandschaft» (C.G. Carus) und doch kein Pars pro toto-Ausschnitt. Reale blaue Neonzahlen symbolisierten im Unterholz Energiewege aus der Ebene zu neuen Ufer-Fundamenten – mit und ohne Bauherrn. Auf der Bildebene der überzeitlichen Lesart trieb sie die elektrische Transformationskraft der zyklischen Phantasie an. Auch Hiroshiges Brücken-Feuerwerk und -Regen sind in der astralen Mimesis des landschaftlichen Selbstporträts zu entdecken. Von sich anbietenden Analogie-Kraftwerken begeistert, erkennt der Künstler die Wichtigkeit der ihm zufallenden Formen und ihre Ideen ohne idealistische oder materialistische Dominanz oder semantische Schwierigkeiten.

«Das ist so, weil ich die Malerei nicht aufgegeben habe. Das heisst, ich habe die Poesie nicht aufgegeben. Ich verstehe die Malerei als literarisches Phänomen... Das eine Phänomen drückt sich durch die Stimme aus, das andere durch Zeichen... Auch die Mathematik hat eine poetische Lesart. Die poetischen Systeme sind nicht gegen die wissenschaftlichen Systeme. Selbst Einstein ging es darum, die Dinge so zu sehen, wie sie der Rationalist seiner Zeit nicht sehen konnte. Seine wissenschaftliche Methode war komplexer. Also zeigt sich an einem bestimmten Punkt das Phänomen der Sprachverschiedenheit. Die Sprache ändert sich, insoweit das Instrument sich ändert. Wechselt man das Instrument, wechselt man die Sprache.» (Mario Merz)

Mit Goethe: «Wir denken, Ort für Ort sind wir im Innern.»[2] Und auch am Ort mit Merz.

Wie den Klosterbaumeistern im romanischen Burgund fiel Mario Merz nichts Überflüssiges ein. Die Rundbogen-Proliferation wurde in Chagny zum Treibhaus für den Minimalisten und Mythologen oder «Komplexität der Wahrnehmung, die eigentlich die Grundform der Sinne ist» (A. Kluge). Verbalpoetisch unterscheiden sich Alexander Kluges filmische und Mario Merz' statische Bildvorstellungen von der schweigend redenden Natur nicht: «In natürlicher Form stellt übrigens die Natur solche Komplexe her. Sie sind lediglich unerzählt.»[3] In der Auswahl der Komplexe unterscheiden sich Künstler und Cineast.

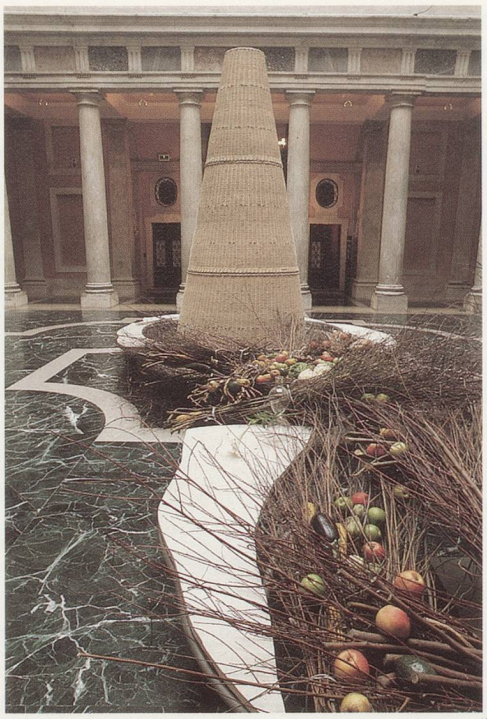
Venedig, April

Orte und ihre Zeiten sprechen selber über Lokales und Überregionales, wenn Mario Merz Naturformen und -phänomene mit Zivilisationsderivaten mischt, z. B. das Veneto mit Venedig.

An der Vaporetto-Station San Tomà reiht sich der Palazzo Grassi in das aufwendig restaurierte Fassaden-Ufer des Canale Grande ein. Die reiche Serenissima hielt bis zu ihrem Untergang auf urban differenzierte Ähnlichkeit in ihrem Ambiente aus Wasserstrassen, Gassen, Plätzen, Palazzi und Gärten. Die schöne Gesellschaft begegnete ihrer eigenen Bedeutung auf den eigenen Schauwänden im Zeitkostüm am Ende weder christlich noch antik überhöht, wie im Palazzo Grassi, jetzt Museum für moderne Kunst.

Die Biennale-Stadt entstaubte ein Monument. Arcimboldos Metamorphosen-Manierismus wurde zum Grundphänomen der Konzeptualisierung der Kunst bis ins 20. Jahrhundert hinein ausgedehnt. Der «Arcimboldo-Effekt» soll die vierte Dimension zur anschaulichen Funktion des Bilddenkens machen – in Duchamps Erotik-Mechanismen wie in kubofuturistischen oder surrealen Stil-Utopien sah sich das Künstler-Genie im Mittelpunkt des subjektiven Kollektivs seiner Kunstgriffe, Kontext-Ironisierung, stilistischen Verzerrung, Multi-Formen und -Perspektiven.

Dabei sitzt in Arcimboldos Weltportraits alles richtig an seinem Platz. Und auch Mario Merz' natura morta sah so aus, als hätte er über das

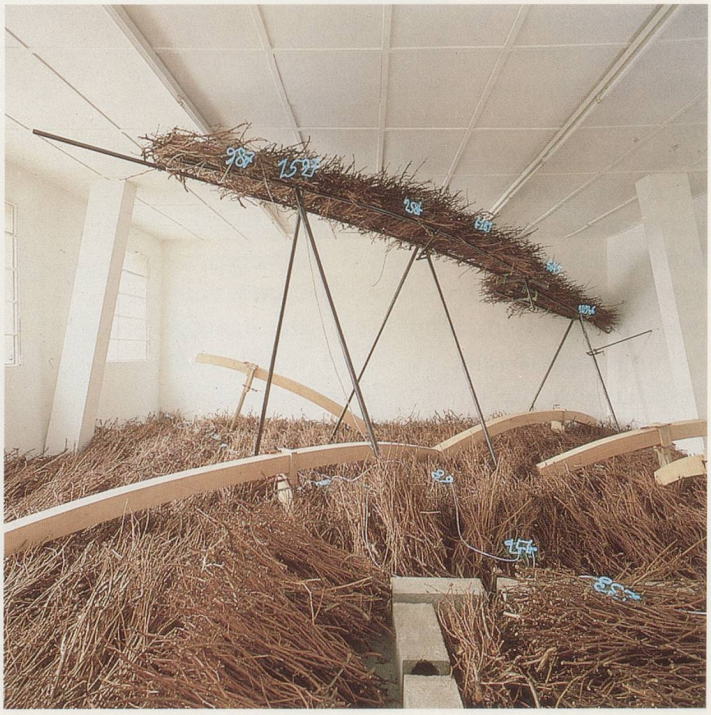


MARIO MERZ, HOMMAGE À ARCIMBOLDO, (CONO, 1969), INSTALLATION: PALAZZO GRASSI VENEZIA 1987.

(Photo: Elio Montanari)

MARIO MERZ,
EINE BEARBEITUNG, EIN MASS ERDE, DAS EIN WAHRHAFT IRDISCHES BILDNIS HERVORBRINGT /
A CULTIVATION, A MESURE OF EARTH THAT YIELDS A TRULY EARTHLIKE PORTRAIT, 1987, 950 x 750 x 350 cm / *31 x 25 x 11'.*
INSTALLATION: GALÉRIE PIETRO SPARTA, CHAGNY, FRANCE.

(Photo: Salvatore Licitra)



vorteilhafte Selbstbewusstsein barocker Auftraggeber nachgedacht. Rudolph II. liess sich in Prag von Arcimboldo, die Herrscher von Venedig liessen sich von Tizian, Tintoretto und Tiepolo im Zentrum ihres Welt-Theaters inszenieren und um sie herum ausser Konkurrenz die Heiligen, die Götter, die damaligen vier Weltteile, die vier Elemente und der Zyklus der vier Jahreszeiten. Mario Merz kommt zu anderen repräsentativen Zahlen.

Der subjektive Demokrat digitalisiert sein Bildprogramm mit Poesie und Wissenschaft selber: die Form-Umwandlung der Welt-Inhalte. Wir werden nicht in einem Zentrum festgehalten. Es gibt zu viele davon. Nichts lag näher als eine Hommage (homme/Mensch – age/Zeit + Alter) an die seit Arcimboldo veränderte Zeit der Menschen, auch im Venedig-Tourismus. Man muss nur darauf kommen. Eine Fest-Architektur in der monumentalen Eingangshalle übertrug die Mimesis der Zahlenproportionen des Goldenen Schnitts aus dem Beobachtungsmassstab auf die Analogie-Welt im Grossen und Ganzen. Der Evokationszauber in Fibonaccis arabischer Unendlichkeitsrechnung mit der endlichen Natur bewirkt, dass wir am schnellen Durchlauf der klein bleibenden und sich wiederholenden Symbole durch die Null das Ganze in seinen Teilen simultan beschleunigt sehen können: hier und jetzt.

Im Dunkel der Gondeleinfahrt «Wellenbewegung» im blauen Zahlen-Kanal eines durchleuchteten Glasdepots. Nach und nach erkennbar «schwamm» darauf ein Riesenkrokodil, aus den Keilformen seiner Allround-Bewegungsperspektiven zusammengesetzt – diese wiederum eine additive Körperzusammenballung aus faustgrossen Zeitungspapierballen, wie mit trübem Wasser bespritzt –, in die zentrale Lichthülle und -fülle im Treppenhaus. «An Land» kroch es weiter als ovaloider Haifisch-Stein auf dem Spiralgerüst für ein Wäldchen. Da verlor ich den Überblick. Im Halbdunkel der kahlen Sträucher von der Terra ferma schlidderten rote, gelbe, grüne Zucche (Kürbisse), Zucchini (kleine Kürbisse) usw. auf dem Spiral-Labyrinth-Tisch auf den Kamin-Konus aus hellen Weidenruten zu, der im Palazzo-Zentrum für die bildhafte Licht- und Luftrotation zwischen Innen- und Aussenarchitektur sorgte. Im gleichen Atemzug überliess er die Bildübertragung der Phantasie. Von fragiler Menschengrösse war Mario Merz' Atemkörper aus der Mitte der 60er Jahre zur architektonischen Lunge gewachsen und gab, umgeben von klassischen Säulenordnungen, eine Anatomiestunde über Architektur, in der man atmen kann. Sie leitet optische und körperliche Wahrnehmungsbewegungen weiter in den Stoff-Wechsel-Kosmos der Zivilisation.

Ein Allegorie-Zitat aus Arcimboldos Portrait-Alchemie signalisierte die Metamorphose der Poesie im Augen-Blick. Die weisse Königslilie «wuchs» aus der Bildnatur, gewässert vom Reservoir einer in Murano extra geblasenen doppelten Flasche. Sollen die Bilder unserer multimedialen Umgangssprache (die Top-Repro-Simulation dieses Jahr in Venedig: «Dein Leben ist Dein Film» / in unseren Jeans) wieder aus erster Hand kommen, muss eine unvergleichlich plausiblere Phantasie die Selbstwahrnehmung naheliegender Denkformen betreiben.

«Wenn es das Ewige gibt, heisst das: es ist so umfassend, dass Du von da zum Minimum zurückgehen kannst. Ich kann zum winzigen Krümel zurückgehen, weil ich das Element des Unendlichen, das schon im Bewusstsein der (russischen und amerikanischen) Minimalisten enthalten war, grenzenlos erweitert habe.» (Mario Merz)

Düsseldorf, Februar

Noch während Mario Merz im Februar in Venedig arbeitete, hatte ich das Glück, dass seine Ausstellung bei Konrad Fischer in Düsseldorf ihm Lust und Konzentration übrigliess, um für meine Studenten an der Kölner Kunstschule einen Vortrag über seinen Status quo zu halten. Fazit: «Der Inhalt muss sich unerwartet als wichtig erweisen.» [4]

Nur informelles oder nur konstruktives künstlerisches Vorgehen bietet der Phantasie keine extremen Arbeitsmethoden mehr an, also auch keine unerwarteten affektiven oder intellektuellen Einsichten.

Was tun? [5]

Den mentalen und den materiellen Bildträger zum Medium «Bild» werden lassen. Der zum Vor-

MARIO MERZ, CENTURIES HOARDED TO PULL UP A MASS OF ALGAE AND PEARLS (EZRA POUND) / ANGESAMMELTE JAHRHUNDERTE ÄUFNEN EINE MASSE VON ALGEN UND PERLEN (EZRA POUND), 1983, ∅ 400 x 200 cm / *13' x 6' 6"*. INSTALLATION: CAPC, *MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX.*

(Photo: Frédéric Delpech)

MARIO MERZ, DER AUS BLEI / *OUT OF LEAD, 1986/87,*
BLEI, EISEN, WACHS / *LEAD, IRON, WAX,* ∅ 300 x 160 cm / *∅ 118 x 63".*
INSTALLATION: KONRAD FISCHER GALLERY DÜSSELDORF. *(Photo: Dorothea Fischer).*

schein kommende Fusionsinhalt antwortet auf das investierte Seh- und Erkenntnisbedürfnis. Ohne stilistische Scheinverbindlichkeit strahlte DER AUS BLEI inhaltliche Materialität aus. In Fischers Galerie-Lagerhaus, im grossen Obergeschoss mit Fenstern auf beiden Langseiten und einer Stützenreihe in der Mitte stand ein nördlicher Kontinent-Körper aus grossen Wachs- und Blei-Blättern. Die Blei-Eis-Meer-Masse überwog, schützte aber die Wachs-Wärme wie ein Tierpanzer. An Beuys' SCHMERZRAUM erinnernd (1983/84 bei Fischer in der kleinen Galerie hinter der Kunsthalle, zur Zeit der Ausstellung des Plastik-Virtuosen Picasso), aber ohne anstrengende Klaustrophobie-Erscheinungen, ging vom matt das einfallende Licht reflektierenden Bleimantel Überlebensqualität aus. Die kleine bleierne Kuben-Festung auf dem Iglu-Zenit war ein Kompliment an das nicht verabsolutierte Bauhaus-Modul der Weltkommune:

«Ich musste dem Bild eine Sicherheit geben, die es nicht mehr hatte.» (Mario Merz)

Nicht das fixe Denksystem, aber eine auf Abruf konstruktive Denkhaltung ist nützlich.
Die lunare Atmosphäre war kühl und sanft.

Bordeaux, Mai

Das Reisegepäck des Bildgenerators ist leicht und schwer. Schon im Mai stand DER AUS BLEI in Bordeaux, ein Kerngehäuse wie ein Software-Speicher, im oberen Galerie-Gewölbe eines Museum gewordenen Handelslagers im früheren Hafen. Hier reihten sich auch ältere Jahresbilder: 1981 Architektur gegründet und aufgelöst von der Zeit / Architettura sfondata dal tempo, architettura fondata dal tempo.
1983 Centuries hoarded to pull up a mass of algae and pearls. 1983/85 La casa del giardiniere / Das Haus des Gärtners. Archi – tettura = Ursprung – Bedachung?

Das einsatzfreudige Kunst-Entrepot Lainé, geleitet von Jean-Louis Froment, ist mit seinen unendlichen Quadratmetern auch als leerer Bau repräsentativ für den durch Sklaven-, Holz- und Weinhandel reich gewordenen Atlantik-Hafen. Seit den Stadträten Montaigne und Montesquieu hat man hier etwas noch nicht veräussert: die grosszügige Moral, im «Geist der Gesetze»[6] Spielraum dafür zu haben, dass es weitergehen kann. Die grossen Aussenräume der Stadt geben einen Begriff von Lebensqualität unter dem ozeanischen Himmel von Aquitanien. Die Taxifahrer und Kellner sagen es – und nicht nur ihr lustig rollender Dialekt. Eröffnungsempfänge in der Galerie und in der feudalen Mairie treiben Aufwand fürs Vergängliche, das bleibt.

Mario Merz machte ein ökonomisches Kunstwunder wahr: die im Raum funktionierende Architektur-Zeichnung ohne definitive Grenzen. Kaum im Haus, sah man den FLUSS, DER AUFTAUCHT in einem zirka dreissig Meter langen Gewölbegang. Eisenbögen sprangen wie Zeichenstriche nach Mario Merz' impulsiver Choreographie über den Zeitungsfluss (ein Band gereihter Zeitungsbündel) der von endlich nach unendlich springenden neon-blauen Fibonacci-Zahlen. 1974 skizzierten rote Strichtunnel die Spannung der kleinen Energiezahlen über den Fingern an einer Hand.[7] Hier sah man auf einen Blick, wie Nachrichten von gestern sprunghaft wachsende Bewegungssummen von Gedanken gegen dickes Gemäuer durchsetzen können – ich vermute, eindrucksvoller als beim ersten Auftauchen im Frühjahr im museal glatt modernisierten Bourbonen-Schloss Capo di Monte hoch über der Bucht von Neapel.

LA GOCCIA D'ACQUA / DER WASSERTROPFEN

In der Stapelhalle, die den ganzen Aufriss und fast den ganzen Grundriss durchmisst, geschah dem Glas-Iglu mit achtzehn Jahren die Apotheose seiner Vorahnungen. Auf Distanz zum dunklen Arkadenumlauf stieg er zur Interieur-Kathedrale an, gestützt auf einen der Hallenpfeiler, zum ersten Mal begehbar. Sonnenscheinwerfer projizierten aus der irren Höhe der Fenstergalerie wandernde Lichtiglus durch die Bogenfenster auf das Glasgewölbe. Sie brachen sich an Mario Merz' architektonischem Kubismus auf den Darstellungsebenen des Glasdachs, am Fussboden und auf dem Rotationshorizont-Tisch des Welthauses. Ganz und gar in der Norm des Ortes drang ein riesenhafter

Tischkeil, eine Eisenplatte mit Stützen, aus dem Arkaden-Dunkel in die Iglu-Helligkeit vor und durchbohrte mit seiner Spitze die gegenüberliegende Glaswand, wo der Kreislauf der Dinge in der Iglu-Welt in einem Wasserschwall ein Ventil fand. Damit er nicht erstarb, wurde er in einer Tonne unsichtbar wieder in seinen Schlauch zurückgepumpt.

Mario Merz denkt nicht daran, wie Leonardo da Vinci den Ernstfall dramatisch zu zeichnen, die Feuer und Wasser spuckende Erde. So wunderbar schrecklich ist das Endzeitschauspiel nur noch im Kino. Uns fällt es ja schon nicht mehr auf. Deshalb entwirft er Bewässerungssysteme nicht wie Leonardo als Landschaftsorgane. Er konstruiert das kosmische Bild, das zu retten wäre. Seine Wassertropfen fallen auf heisse Steine, ausdauernd und unbescheiden.

«Philosophen streiten für und gegen die Gesellschaft. Sie verhalten sich zu steif. Ich bin ein ganz Formaler. Und ich bin noch formaler als die anderen, die von sich sagen, sie seien formal, weil ich parallele Formen gebrauche... Wenn man Konflikte auslöst, gelingt einem gar nichts mehr. Das führt zu unrichtigen Entscheidungen. Es gibt so viele Konflikte, dass sie sich gegenseitig aufheben. Aber an Parallelerscheinungen kann man viele Dinge bemerken.» (Mario Merz)

Die vierte Dimension ist vieldimensional – rund und nicht quadratisch. Der Iglu, Mario Merz' biographisches Bildinstrument, entwickelt seinen kulturellen Gebrauchswert im Kontakt mit der Wirklichkeit, je nach seiner malerisch konstruktiven Konstitution. Das Iglu-Welthaus ist der Kopf in kommunikativer Lebensgrösse, die sichtbar schwingende Physis der beschleunigten Phantasie. Der Kopf ist in seiner Hirnschale so weit wie die nahe und die ferne Welt. Der Iglu kann dastehen und dabei handeln, sich isolieren und dem Rest der Welt Resonanzraum sein – wie der Kopf. So seltsam ist das also nicht.

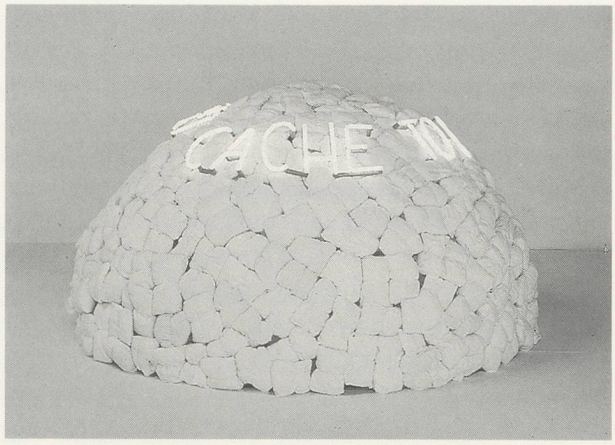
Paris, November

Für das Festival d'Automne regenerierte sich der Formenfluss beim Kunst-Kirchgang in Le Veaus Hospital «La Salpêtrière».[8] Vom Triumphbogentor mit Widmung an das Kind Ludwig XIV. bis zur zentralen Anstaltskirche Saint Louis verregnete es mir eine für Karosserien gepflasterte Zufahrt lang die Geisterschau: Charcots Psychiatrie,[9] Picassos blaue Dramen aus dem Frauengefängnis, zehn Jahre geschlossene Gesellschaft für Artauds Nerven-, Drogen- und Phantasieleiden. Mein erster Eindruck und mein Nachbild von Mario Merz' Körper-Architektur im Macht-Design für den Heiligen der französischen Könige: Sie atmete, als spräche Mario Merz aus der Iglu-Wolke, um uns mit einer Kultur zu verführen, die das Macht-Denkmal immer wieder aus ihrer Phantasie streicht. Es drehte sich alles um die dominierende Vierung; unter der immens hohen Kuppel eine kleine Kuppel.

Ja, aber die ewige Wiederkehr sah wieder anders aus. Hinter der Vierungsschranke auf dem Boden dramatische Beleuchtung in einem Glas-Depot-Keil, der rotationsdiagonal auf den Iglu zustiess. Der war exzentrisch plaziert, aber selten regelmässig und transparent gedeckt mit längsrechteckigen Steinplatten von einem alten Dach (und einem klassizistischen Relieffragment): DREHEN SICH DIE HÄUSER UM UNS, ODER DREHEN WIR UNS UM DIE HÄUSER? (1977/85)[10] Vom Hauptaltar leuchtete auf silbrigem Maschennetzschirm die weltliche Verkündigung: WENN AUCH DIE FORM VERSCHWINDET – IHRE WURZEL IST EWIG. Im linken Vierungsarm eine Körper-in-Körper-Formation, mystifiziert im Gegenlicht. Erotisch spielte sie alles durch, was es schon gegeben hat an Nicht-Objekten, ORTEN OHNE AUSWEG, HELL-DUNKEL im Weinreben- und Glasiglu.

Der Bildgenerator schickte Neon-Blitze durch die Glasdomhülle der Iglu-Proliferation (H 440, ∅ 800 cm), in den blinden schwarzen Körper in seinem Innern. Nur ein paar Schritte zurück vom Strahlenkranz des Monte Verità der zyklischen Ereignisse trat das Ganze zurück in die Kirchen-Dämmerung. Die Beschwörung: OBJET, CACHE-TOI! stand so gross wie noch nie seit 1968 neonblau auf dem Reisighütten-Iglu geschrieben.

Und weiter sprach Zarathustra/Merz über UNWEGSAME ORTE, wandte man sich um und



MARIO MERZ, OBJET CACHE TOI, 1968,
METALL, STOFF, NEON / *METAL, FABRIC, NEON,*
Ø 210 x 110 cm / *Ø 82⅔ x 43⅓".* *(Photo: Frédéric Delpech)*

einer anderen Kapelle zu. Wieso unwegsam? Eher ein eleganter Ausweg aus einer psychischen Blockade. Eine glitzernde Metallnetz-Raumstation auf einem fliegenden Teppich aus Weinreben-Reisig da, wo die Arkade zur Kanzel bis über Sichthöhe mit Reisig zugestapelt war. In der sakrosankten Kirchenkälte kam so doch noch die Fusionswärme zustande, in der angelehnte weisse Marmorplatten zu emotionalen Hauswänden wurden und die Zahlen den Weg ins Haus durchs Gestrüpp beleuchten konnten. In der Kapelle gegenüber tat sich EIN WEG FÜR HIER UND JETZT / SENTIERO PER QUI auf, obwohl die verbarrikadierte Ruine auf den ersten Blick nicht so aussah und auch nicht wie ein Hausprojekt / Progetto domestico, wie die Auftrags-Triennale 1986 in Mailand hiess. So leicht bringt man Mario Merz nicht auf den Weg der Design-Euphorie. Nicht handwerk-, nicht industrie-, aber materialgerecht bahnten schmale poröse Sandsteinplatten (Betonverkleidung) einen zirka acht Meter langen Kanal mit bizarren Uferrändern unter die Iglu-Festung für den bekannten Zahlenstrom der wunderbaren Verwandlung von Zeitungen in alles Autonome, was man will und zum konstruktiven, physiognomischen Hausen braucht. Am Eröffnungsabend sah ich im Scheinwerferlicht über dem Iglu eine traurige Madonnenstatue wie auf einer das Dogma zerfetzenden Barrikade.

Ans andere Ufer der Vierung wogte das elementare mimetische Reich der Organizität ohne narrative Handlungsrichtung heran. Ideologiefrei aus Instinkt. Das venezianische Krokodil der modernen Urform-Beweglichkeit schwamm zum Zeit-(ungs-)Energie-Fluss der tanzenden Ufergeschichten. Ein dunkler Weg gabelte sich mit einem hellen Weg zum Phantasie-Recycling mit Natur u n d Industrie. «Für Mister Blum ist ein Tag lang» (Mario Merz). Harald Szeemann hat die Hommage an Mario Merz' Jahresertrag mit dem Künstler so inszeniert, dass die mythisch-wissenschaftlichen Bildinstrumente für Daseinswahrnehmung ihre Anwendbarkeit auf verschiedene Kulturrahmen – individuell und objektiv – durch Faszination beweisen konnten.

Aus Abneigung gegen eilige Gehirn-Geburten reiht Mario Merz seine ästhetischen Beobachtungen in das erkennbar phänomenale Leben ein. Persönliche Kultur kann das andere Neue nicht einfach erfinden. Ein grosser Einsamer freundet sich mit seinen Bild-Reisen an:
«Mich interessiert, dass das Meer ansteigt und nicht platt bleibt.» (Mario Merz)

ANMERKUNGEN

[1] Alle Äusserungen von Mario Merz sind aus einer Unterhaltung vor der Ausstellungseröffnung in Paris zitiert.

[2] Nach Ernst Cassirer, Freiheit und Form, Darmstadt 1964, S. 181.

[3] A. Kluge, Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft, in: A. Kluge, Hg. Thomas Böhm-Christl, Frankfurt a. M. 1983, S. 297.

[4] Publiziert in: La Planète MERZ, Festival d'Automne à Paris, Libération No hors série, Paris / Hg. Harald Szeemann.

[5] Die Frage zur Lage hat Lenin 1912 in einer Rede über die Chancen des Sowjet-Kommunismus gestellt. Mario Merz hat, dies wohl wissend, 1968 die Frage in Werkform wiederholt: Neonschrift auf Wachs in einem Fischkochtopf.

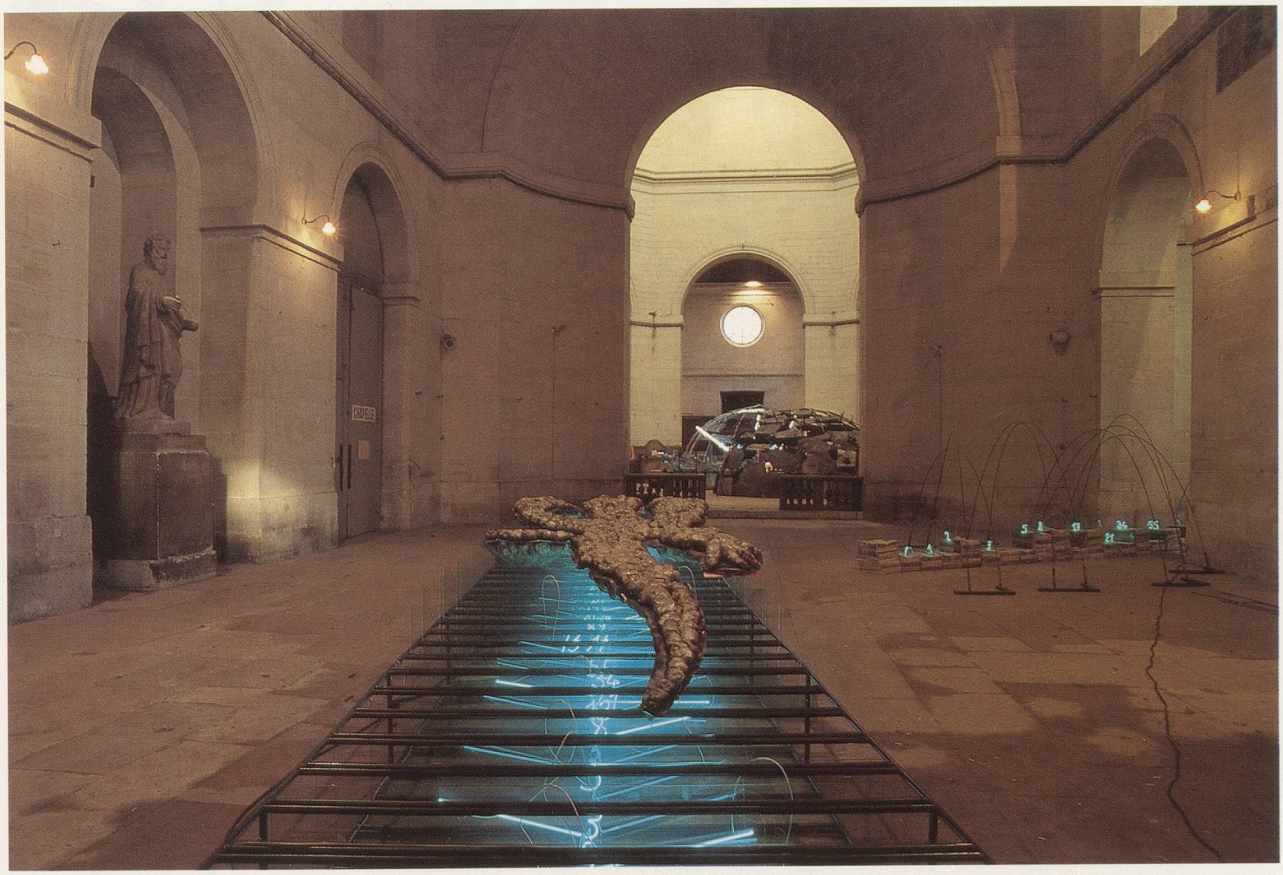
[6] Charles de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu, Vom Geist der Gesetze, 1748 erste Veröffentlichung anonym.

[7] In: Ausstellungskatalog Mario Merz, Kunsthalle Basel 1975, Hg. Marlis Grüterich und Carlo Huber: Una somma reale è una somma di gesti delle cinque dita realmente / Eine wahre Summe ist die Summe der fünf Finger wahrhaftig.

[8] In der Kirche der Salpêtrière, einer psychiatrischen Klinik, deren Gebäude aus dem 17. Jh. stammt, werden auch Kunstausstellungen gezeigt.

[9] Jean Martin Charcot (1825–93), einflussreicher Neurologe, gründete 1862 in der Salpêtrière eine neurologische Klinik. Seine Forschungen in Hysterie und Hypnose erwecken das Interesse von Sigmund Freud, der bei Charcot 1885 studiert.

[10] Girano le case intorno a noi o giriamo noi intorno alle case? Titel von Mario Merz' DAAD-Ausstellung, Berlin 1974, entstanden aus dem Problem, dass der Ausstellungsraum zu klein war. Zum ersten Mal tauchte der niedrige Dreieck-Tisch aus dem Glas-Iglu auf, um den Raum zu weiten. Siehe das Plakat und die Titel-Zeichnung im Kaiser-Friedrich-Wilhelm-Museum Krefeld.



MARIO MERZ, HOMMAGE À ARCIMBOLDO, 1987,
METALLSTRUKTUR, PAPIER, LEIM, WACHS, GLAS, NEON /
METAL STRUCTURE, PAPER, GLUE, WAX, GLASS, NEON, 28 x 900 x 185 cm / *11" x 30' x 6'.*
INSTALLATION: CHAPELLE DE LA SALPÊTRIÈRE, 1987. *(Photo: Vera Isler)*

Paths for Here and Now in Impenetrable Places

Mario Merz's Travel Pictures 1987

MARLIS GRÜTERICH

The titles of a new and an old work by Mario Merz – their contradiction and their appeal – shall lead me through the memory of the images seen at his exhibitions this year.

In November in Paris Mario Merz repeated his motto: "Art is the ability to rescue oneself."[1]

Any journey is worth Mario Merz's small and large exhibition images. They are situated along the itinerary of his fantasy biography. This year took me to Chagny in Burgundy, to Venice, Düsseldorf, Bordeaux and Paris. A persistent travel motive for a restless prophet like Mario Merz lies in his need for a daily dosis of phenomenal out-looks between knowing and intuitive life-orientation and especially his surprisingly productive application of artistic devices to the metamorphoses of new daily routines into imagery. Mario Merz's iconography rests on the individual and global perceptibility of their pictorial forms. They recur, like obsessions from which one seeks release, until one feels at ease with these repeatable acts of liberation.

The economic culture of reproduction avoids the pitfalls of personal time-spaces of perception in which images are constructed rather than imitated. When Pop became inescapable in the United States, Mario Merz in Italy had the good fortune of being involved with the human phenomenon of construction for the purpose of one-sided acceleration in engineering and for the purpose of cyclical regeneration in agriculture. Mario Merz's father designed engines for Fiat in the Baroque city of Turin, which looks out on the hills and snow-capped mountains of Piemonte.

Mario Merz's combination: the formalization of the biological and technological constitution of his biography. Socially binding models had outlived their

MARLIS GRÜTERICH is an art critic and a professor of art history at the Fachhochschule für Kunst und Design in Cologne.

usefulness for Modern Art. The poetic scientist was free to exercise the artistic right to introspection far away from the academies.

"The poet has a strong feeling for the natural phenomenon. He doesn't describe it. He has to express it in a different mode. That is why I have given up the artistic variations of logic." (Mario Merz)

Mario Merz found the accelerated fantasy figure, which makes contact in every respect with nature and culture, which can become a concentrated and eccentrically concrete epos. Labyrinthine spirals of visible and invisible cosmic structures constitute in every age and everywhere the organic pictorial scaffolding for the fusion between the phenomena of nature and their derivatives in human industry.

"The world keeps revolving because there is electricity."

The spiral structure in Mario Merz's igloo constructions maps out a practical and symbolic image of the conviction that equivalents of analogies between proximate and remote global relations can be translated into formal practice. Since this phenomenon has no continuity in itself, he exercises optimal action with respect to natural and human givens. As long as Mario Merz lives, art-igloos will sprout out of the earth around him. In a scattered age, he takes the liberty of focusing on synthesis in forming and staging his mental iconography. The Modern Age has freed itself from the bonds of antiquated imagery through formal and informal abstraction. Mario Merz's dialectical application of this fact to the physiognomy of the things of life overcomes the icon-less isolation from reality – without painting people.

If you stay at home, there is not enough terrain for the construction of poetic designs for an art that wants to foster culture and therefore does not isolate itself ineffectively.

"The concept is a situation and a response to a situation." (Mario Merz)

About the images at Mario Merz's exhibitions this year, I recall how on particularly long days the eyes were opened up by acts of enjoying oneself, making friends and remembering. Then the times of day do more than merely register events. Color and shade do more than merely add picturesque light to the things of the world. Prometheus Mario Merz advances substantial arguments against phantasmas and their resistance to thought. For Mario Merz, configurations that also give him images of his motivations are indications that igloo-painting and things had better keep going.

Chagny in Burgundy, January

"I have only used form – history never." (Mario Merz)

He can afford to say that because it is already a story when you turn an exhibition and a landscape into a lingering reflection.

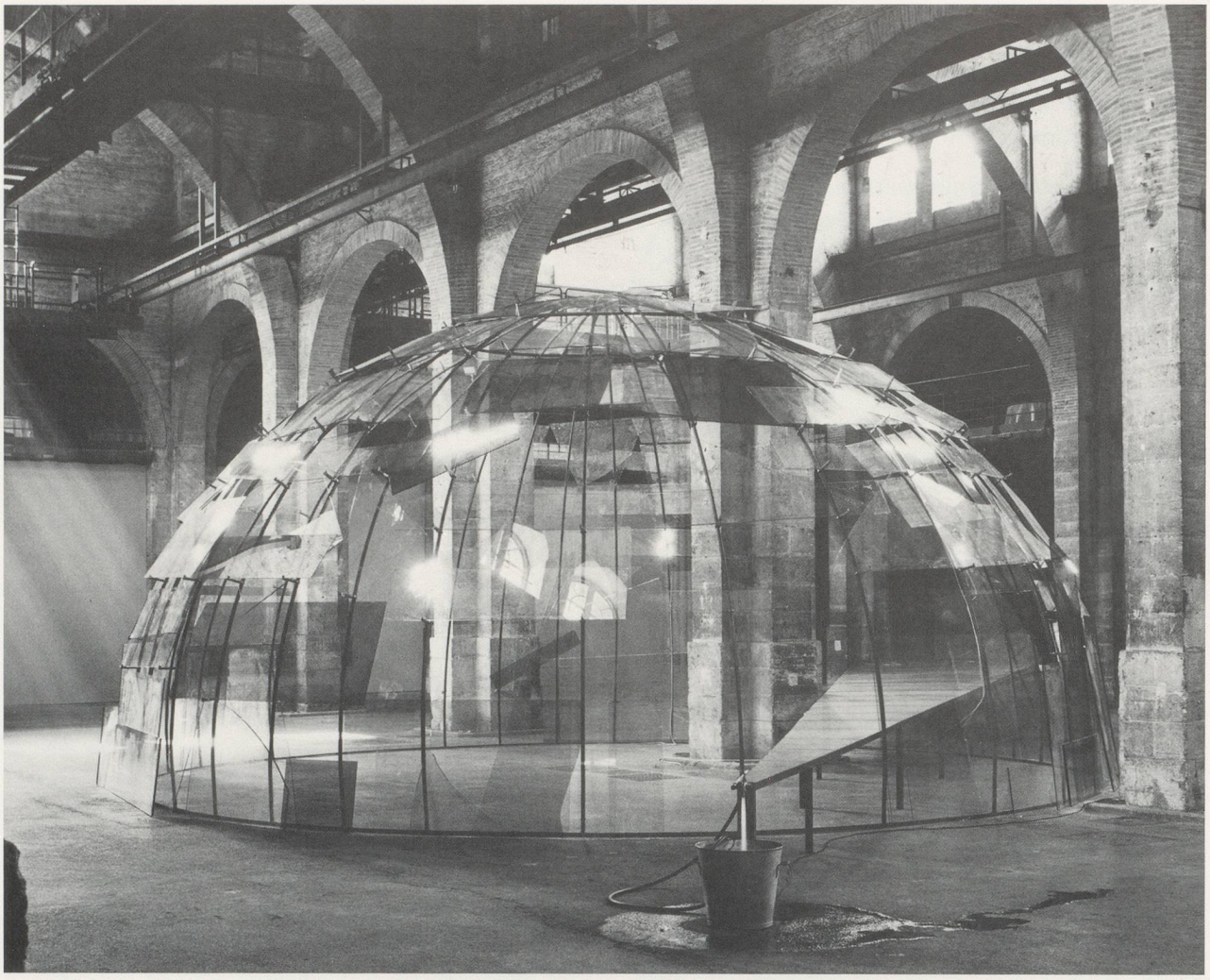
From the TGV-station in the middle of the stretch between Paris and Lyon, an icy canal followed the winding road through the wintery transparence of the rhythmically hilly landscape. Parasitic mistletoe high up in the wan old trees and cropped, juicy, reddish brown grapevines gave me signs of life between lost villages. What business did I have in the faceless, mini-industrial city of Chagny? If laughing Pietro Sparta's gallery hadn't been next to the Mairie . . . If the door of an inner courtyard with workshops had not opened onto the thing incarnate?

Jumping in vineyards.

Like a Christmas goose with herbs, the floor of the workshop was stuffed with bundles of grapevines. The bizarre natural carpet was warm to the eyes – the crystal flowers on the windowpanes icy like one's feet.

"Such an object has a highly interesting physiognomy. Such an object can be used. It is superfluous to go there as an artist and recreate the object emblematically." (Mario Merz)

Bent by winegrowers in opposition to their natural growth, the vines formed a formal as well as informal ground plan of smaller and bigger, organic as well as geometrically constructed arches out of beeswax. Half visible, half visionary spiral-springs, the impulsive co-production in a rustic winter camp and a Japanese bridge of drainpipes climbing under the ceiling and a "walkway" of underbrush on top noticeably heightened the curve of the earth on the inside. After van Gogh's im- and expressive Europeanization of Hiroshige's highway-mountainridge-bridges, traversing the bays, column after column, between Tokyo and



MARIO MERZ, LA GOCCIA D'AQUA (DER WASSERTROPFEN / *THE DROP OF WATER),* 1987,
METALLSTRUKTUR, GLAS, NEON / *METAL STRUCTURE, GLASS, NEON,* ⌀ 1000 x 500 cm / *⌀ 33' x 16' 5",*
DREIECKIGE METALLSTRUKTUR, BRUNNEN / *TRIANGULAR METAL STRUCTURE, FOUNTAIN,* 80 x 2640 x 445 cm / *32" x 86' ½" x 14' 7".*
INSTALLATION: CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX, 1987.
(Photo: Frédéric Delpech)

Kyoto, we now have an international, romantic "earthlife-landscape" (C.G. Carus) (play on the words Erdbeben = earthquake and Erdleben) but not a pars pro toto section. Real blue neon numbers in the underbrush symbolize paths of energy out of the plain to new shoreline foundations – with and without contractor. On the picture plain of supra-temporal interpretations, they were powered by the electrical transformation of cyclical fantasy.

Hiroshige's bridge-fireworks and bridge-rain can also be discovered in the astral mimesis of the scenic self-portrait. Enthusiastic about the cogency of chance analogies, the artist recognizes the importance of the forms that occur to him and their ideas, without idealistic or materialistic predominance or semantic difficulties.

"It's because I haven't given up painting. That is, I haven't given up poetry. I see painting as a literary phenomenon . . . One phenomenon is expressed through the voice, another through the sign . . . Mathematics also has a poetic side. Poetic systems are not opposed to scientific systems. Even Einstein tried to see things the way a ratio-

nalist of his time never could have seen them. His scientific method was more complex. So at a certain point the phenomenon of linguistic difference comes into play. Language changes inasmuch as the instrument changes. If you change the instrument, you change the language."

(Mario Merz)

With Goethe: "We think, place after place we are on the inside."[2] And also on location with Merz.

Like the master builders of monasteries in Romanesque Burgundy, nothing extraneous occurred to Mario Merz. The barrel-vault proliferation in Chagny became the greenhouse for the minimalist and mythologist or the "complexity of perception, which is actually the basic form of the senses." (A. Kluge) Verbally-poetically, Alexander Kluge's cinematic and Mario Merz's static imagery are no different from the talking silence of nature:

"Nature, by the way, sets up complexes of this kind quite naturally. Except that they are unnarrated."[3] It is in the choice of complexes that the artist and the cinematographer differ from each other.

Venice, April

Places and their times tell of local and supra-regional life, when Mario Merz blends the forms and phenomena of nature with the derivatives of civilization, e.g. Veneto with Venice.

At the vaporetto stop San Tomà, the Palazzo Grassi blends into the elaborately restored facades on the Grand Canal. The rich Serenissima clung, up to her downfall, to urbanely differentiated similarity in her environment of waterstreets, alley ways, squares, palazzi and gardens. Beautiful people encountered their own significance in period costume on their own walls, ultimately neither overly Christian nor overly antique, like the Palazzo Grassi, now a museum of modern art.

The biennial city dusted off a monument. Arcimboldo's mannered metamorphosis was extended into the 20th century as the basic phenomenon of the conceptualization of art. The "Arcimboldo effect" is invoked to turn the fourth dimension into an instructive function of pictorial thinking – in Duchamp's erotic mechanisms as well as in cubo-futuristic or surreal utopias of style, the artist saw himself as the hub of the subjective collective of his artistic devices, ironization of context, stylistic distortion, multi-forms and multi-perspectives.

However, in Arcimboldo's world portraits, everything is where it should be. And Mario Merz's natura morta also looked as if he had thought about the advantageous self-confidence of the Baroque patron. Like Rudolph II, who had himself painted in Prague by Arcimboldo, the rulers of Venice had themselves staged in the center of their world theater by Titian, Tintoretto and Tiepolo, with the saints, the gods, the four parts of the contemporary world, the four elements and the cycle of the four seasons all relegated to the background. Mario Merz arrives at a different set of representative numbers. The subjective democrat digitalizes his pictorial program of poetry and science himself: the formal transformation of the world's contents. We are not held in a center. There are too many of them. Nothing was more appropriate than hommage (homme/man – age/time + age) to the age of man that has changed since Arcimboldo, even in Venice's tourism. But it has to occur to you. A festival architecture in the monumental entrance hall transposed the mimesis of the numerical proportions of the golden mean from the scale of observation to the world of analogy in size and totality. The invoking magic of Fibonacci's arabic calculation to infinity with finite nature allows us to see the whole, its parts simultaneously accelerated, through the rapid procession of persistently small symbols repeating themselves through the zero: here and now.

In the darkness of the gondola stand, "undulations" in the blue numbers canal of a lighted glass depot. Gradually discernible in the central photosphere of the stairwell, a giant "floating" crocodile, pieced together out of the wedge-shaped perspectives of his all-round movement – this, in turn, additively pieced together into a body of fist-sized balls of newspaper that looked as if they had been sprayed with muddy water. It proceeded to crawl "on land" as an ovoidal swordfish stone on the spiral scaffold-cum-thicket. Then I lost my way. In the semi-darkness of the bare branches from terra ferma, red, yellow, green squashes, zucchini, etc. slithered onto the spiral, labyrinth of a table on the chimney-cone of pale willow shoots, which provided the pictorial rotation of light and air between inner and

outer architecture in the Palazzo center. In the same breath, he left that transmission of the image to the imagination. Of fragile human dimensions, Mario Merz's breathing body of the mid-sixties had grown into architectural lungs. Surrounded by classical rows of columns, it gave an anatomy lesson on architecture in which one can breathe, an architecture that passes the optical and physical movements of perception along to the circulation-cosmos of civilization.

An allegory cited from Arcimboldo's alchemy of portraiture signalized the metamorphosis of poetry in the glance of an eye. The white Turk's-cap lily "grew" out of natural imagery, irrigated by the reservoir in a twin bottle blown especially in Murano. If the images of our multi-medial vernacular (the top-repro-simulation of the year in Venice: "Your life is your film"/in our jeans) are ever to be firsthand again, an incomparably more plausible imagination will have to govern the self-perception of manifest mental forms.

"If there is eternity, then that means: it is so comprehensive that you can go from there back to the minimum. I can go back to the tiniest crumb, because I have extended ad infinitum the element of infinity that already existed in the consciousness of (Russian and American) Minimalists." (Mario Merz)

DÜSSELDORF, FEBRUARY

While Mario Merz was still working in Venice in February, his exhibition at Konrad Fischer in Düsseldorf fortunately left him enough energy and concentration to give a lecture to my students at the School of Art in Cologne about his status quo. In nuce: "Content must unexpectedly prove to be important."[4)]

A purely informal or purely constructive artistic approach does not offer the imagination extreme working methods anymore and therefore, no unexpected affective or intellectual insights either.

What is to be done?[5)]

Let the mental and material vehicles of the image become the medium "picture." The content of the ensuing fusion satisfies the invested need for vision and knowledge.

OUT OF LEAD conveyed a substantial materiality without any spurious stylistic commitment. In Fischer's warehouse-gallery, in the large second-floor space with windows along both sides and a row of supporting columns down the middle, there stood a northern continent-body of large wax and lead leaves. The lead-ice-ocean-mass dominated but protected the wax warmth like an animal's armor. Reminiscent of Beuys' PAIN ROOM (shown by Fischer in 1983/84 in the small gallery behind the Kunsthalle, currently housing an exhibition of sculptures by the virtuoso Picasso) but without the strenuous claustrophobic side-effects, survival qualities emanated from the dully reflected rays of light on the lead coat. The small, leaden cubic fortress on the igloo's zenith was a compliment to the non-absolutizing Bauhaus module of the world commune:

"I had to give the picture a security that it no longer had." (Mario Merz)

Useful is not a rigid mental system but a constructive mental attitude available on call.

The lunar atmosphere was cool and soft.

BORDEAUX, MAY

The baggage of the pictorial generator is light and heavy. OUT OF LEAD was already standing in Bordeaux in May, a unit like a software memory, in the upper vaulted gallery of a warehouse-museum in the former port. Older annual pictures were also lined up here: 1981 architecture founded and dissolved by time / Architettura sfondata dal tempo, architettura fondata dal tempo. 1983 Centuries hoarded to pull up a mass of algae and pearls. 1983/85 La casa del giardiniere / The gardener's house, Archi – tettura = origin – roof?

Even when it is empty, the endless square meters of the enterprising art Entrepôt Lainé, run by Jean-Louis Froment, is typical of this Atlantic harbor that amassed riches through trade in slaves, wood and wine. There is one thing here that has not been given price since the days of the city counselors, Montaigne and Montesquieu: a generous morality that allows a certain leeway within the "spirit of the law"[6)] to keep things from grinding to a halt.

The open spaces beyond the city convey a feeling for the quality of life under the oceanic skies of Aquitania. The taxi driver and the waiter say so – and not only their droll, lilting dialect. Opening receptions at the

MARIO MERZ, ARCHITETTURA FONDATA DAL TEMPO, ARCHITETTURA SFONDATA DAL TEMPO
(ARCHITEKTUR GEGRÜNDET UND AUFGELÖST VON DER ZEIT / *ARCHITECTURE FOUNDED AND DISSOLVED BY TIME),*
METALLSTRUKTUR, GLAS / *METAL STRUCTURE, GLASS,* ⌀ 600 x 300 cm / *⌀ 20' x 10',*
RECHTECKIGE METALLSTRUKTUR, BEMALTE LEINWAND, NEON / *RECTANGULAR METAL STRUCTURE, PAINTED CANVAS, NEON,*
260 x 476 cm / *8' 5" x 15' 7".*
INSTALLATION: CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX, 1987.
(Photo: Frédéric Delpech)

gallery and at the feudal Mairie make a great to-do for the sake of transience that is forever.

Mario Merz made an economic art miracle come true: the architectural drawing that works in space without definitive boundaries. Barely inside the house, one saw the RIVER THAT CROPS UP in a barrel vault some thirty meters long. Iron arches, like lines pencilled by Mario Merz's impulsive choreography, jumped over the newspaper river (a ribbon of bundled newspapers) of neon blue Fibonacci numbers jumping from finitude to infinity. In 1974, red tunnels of lines sketched the tension of these little power numbers over the fingers of one hand.[7] Here one saw at a glance how moving sums of thought can be pitted against thick walls by the news of yesterday – more impressively, I suspect, than the spring break-up in the smoothly modernized Capo di Monte castle of the Bourbons, turned into a museum high above the bay of Naples.

LA GOCCIA D'ACQUA / THE DROP OF WATER

In the storehouse, covering the entire cross section and almost the entire ground plan, the glass igloo at eighteen years of age achieved the apotheosis of its presentiments. At a distance from the dark arcades it rose to a cathedral interior, buttressed by one of the columns in the hall and supporting walkers for the first time. From the dizzying heights of the gallery windows, beams of sunlight projected roaming igloos of light through the arched windows onto the glass vaulting. Colliding with Mario Merz's architectonic cubism, they broke on the representational levels of the glass roof, on the floor and on the horizon of the rotation-table of the world's house. In perfect keeping with the site, a gigantic, wedge of a table, an iron slab on legs, advanced out of the darkness of the arcades into the light of the igloo and pierced the glass wall opposite with its tip, where the cycle of things in the igloo world vented itself in a gush of water. To keep the water from ebbing, it was collected in a barrel and invisibly pumped back into its hose.

Mario Merz would never think of dramatically drafting the real thing, the earth spewing water and fire, like Leonardo da Vinci. Today the eschatological spectacle can be so wonderfully terrifying only in the movies. We don't even notice it anymore. That is why Mario Merz does not design irrigation systems as organs of the landscape, like Leonardo. He constructs the cosmic image that needs rescuing. Mario Merz's drops of water fall on hot stones, persevering and immodest.

"Philosophers argue for and against society. They are too rigid. I'm a very formal person. And I'm even more formal than other people who call themselves formal because I use parallel forms . . . If you instigate conflicts, nothing works anymore. That leads to incorrect decisions. There are so many conflicts that cancel each other out. But a lot of things are revealed by parallel appearances."

(Mario Merz)

The fourth dimension is multi-dimensional – round and not square. The igloo, the instrument of Mario Merz's biographical imagery, acquires its cultural usefulness through contact with reality, depending on its painterly constructive constitution. The igloo house of the world is the communicatively life-sized head, the visibly vibrating physis in the accelerated imagination. The head in its cranium is as distant as the near and far world. The igloo can stand there and yet act, can isolate itself and be a resonance chamber for the rest of the world – like the head. So it's not all that strange.

PARIS, NOVEMBER

For the Festival d'Automne, the flow of forms was regenerated on the way to church and art in Le Veaus Hospital "La Salpêtrière."[8] It rained the length of the cobbled carriageway from the triumphal arch entrance dedicated to the child, Ludwig XIV, to the church of Saint Louis in the center of the compound. The parade of ghosts: Charcot's psychiatry,[9] Picasso's blue dramas in the women's jail, ten years' private company for Artaud's nerves, drugs and delusions. My first impression and my lingering memory of Mario Merz's body-architecture within the mighty architecture for the saints of the French kings: it breathed as if Mario Merz were speaking out of the igloo cloud to tempt us with a culture that keeps erasing the night monument from its imagination. Everything revolved around the predominant crossing. A small cupola under the toweringly high cupola.

Yes, but the eternal recurrence looked different. Behind the railing on the floor, dramatic illumination in a glass-depot wedge that bore down on the igloo in a

rotating diagonal. Eccentrically placed but rarely even, and transparently covered with rectangular stone slabs from an old roof (and a fragment of a Classicist relief): DO THE HOUSES REVOLVE AROUND US OR DO WE REVOLVE AROUND THEM? (1977/85)[10] From the main altar, a secular revelation shone on the silvery, wire-mesh screen: EVEN IF THE FORM DISAPPEARS – ITS ROOTS ARE ETERNAL. In the left side of the transept, a body-in-body formation, mystified in the backlight. Erotically, it runs through all the non-objects there have been so far, PLACES WITH NO WAY OUT, LIGHT-DARK in the grapevine and glass igloo. The picture generator sent neon flashes through the glass dome of igloo-proliferation (h 14', ⌀ 26') in the blind, black body of its innards. Only a few steps away from the nimbus of Monte Verità's cyclical events, the whole thing withdrew into holy dimness. The blue neon exhortation OBJECT, CACHE TOI!, larger than any since 1968, was written on the fagot shack-igloo.

And on spoke Zarathustra/Merz about IMPENETRABLE PLACES; one turned around and faced another chapel. Why impenetrable? Actually, an elegant way out of a psychic blockade. A glittering wire-mesh space lab on a flying carpet out of grapevine fagots, there where the arcade to the pulpit was piled up with fagots higher than eye level. In the sacrosanct chill of the church, there came the warmth of fusion after all, in which leaning, white marble slabs became emotional walls of houses and the numbers were able to light the way into the house through the underbrush. In the chapel opposite, A PATH FOR HERE AND NOW / SENTIERO PER QUI opened up although at first the barricaded ruin didn't seem to have one nor did it look like a project for a house, PROGETTO DOMESTICO, as the commissioned triennial of 1986 was called. It isn't that easy to con Mario Merz into a euphoria of design. Not with craftsmanship nor with industrial skill but with empathy for his materials, Mario Merz carved a canal some eight meters long out of narrow, porous sandstone slabs (concrete cladding) with bizarre banks. Running under the igloo fortress, it houses the stream of numbers of the miraculous transformation of newspapers into everything autonomous that one wants and needs for constructive, physiognomic habitation. At the opening, I saw a sad Madonna in the spotlights above the igloo as if on a barricade of tattered dogma.

Towards the opposite shore of the crossing, there swelled the elementary, mimetic realm of organicity without an indication of narrative action. Devoid of ideology by instinct. The Venetian crocodile with the modern flexibility of ancient forms swam to the time(s)-energy-flow of the dancing stories on the banks. A dark path forked into a light one on the way to fantasy recycling with nature and industry. "A day is long for Mister Blum." (Mario Merz).

Harald Szeemann staged the hommage to Mario Merz's annual yield with the artist in such a way that the mythical-scientific pictorial instruments for the perception of being would, through fascination, be able to demonstrate their applicability to various cultural contexts – individual and objective.

Due to his aversion to precocious mental births, Mario Merz embeds his aesthetic observations in discernible phenomenal life. Personal culture cannot simply invent other newnesses. A great loner befriends his picture-journeys: "I am interested in the fact that the ocean swells and doesn't stay flat." (Mario Merz)

(Translation: Catherine Schelbert)

NOTES

1) All of Mario Merz's statements are quoted from a conversation with him before the opening of his exhibition in Paris.

2) See Ernst Cassirer, FREIHEIT UND FORM, Darmstadt, 1961, 4th ed., p. 181.

3) A. Kluge, «Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft», in: A. KLUGE, Thomas Böhm-Christl (ed), Frankfurt a. M., 1983, p. 297.

4) Published in: LA PLANÈTE MERZ, Festival d'Automne à Paris, Libération No. hors série, Paris, Harald Szeemann (ed).

5) Lenin raised this question in a speech on the chances of Soviet Communism in 1912. Probably aware of this, Mario Merz repeated the question in the form of a neon sign on wax in a cooking pot for fish.

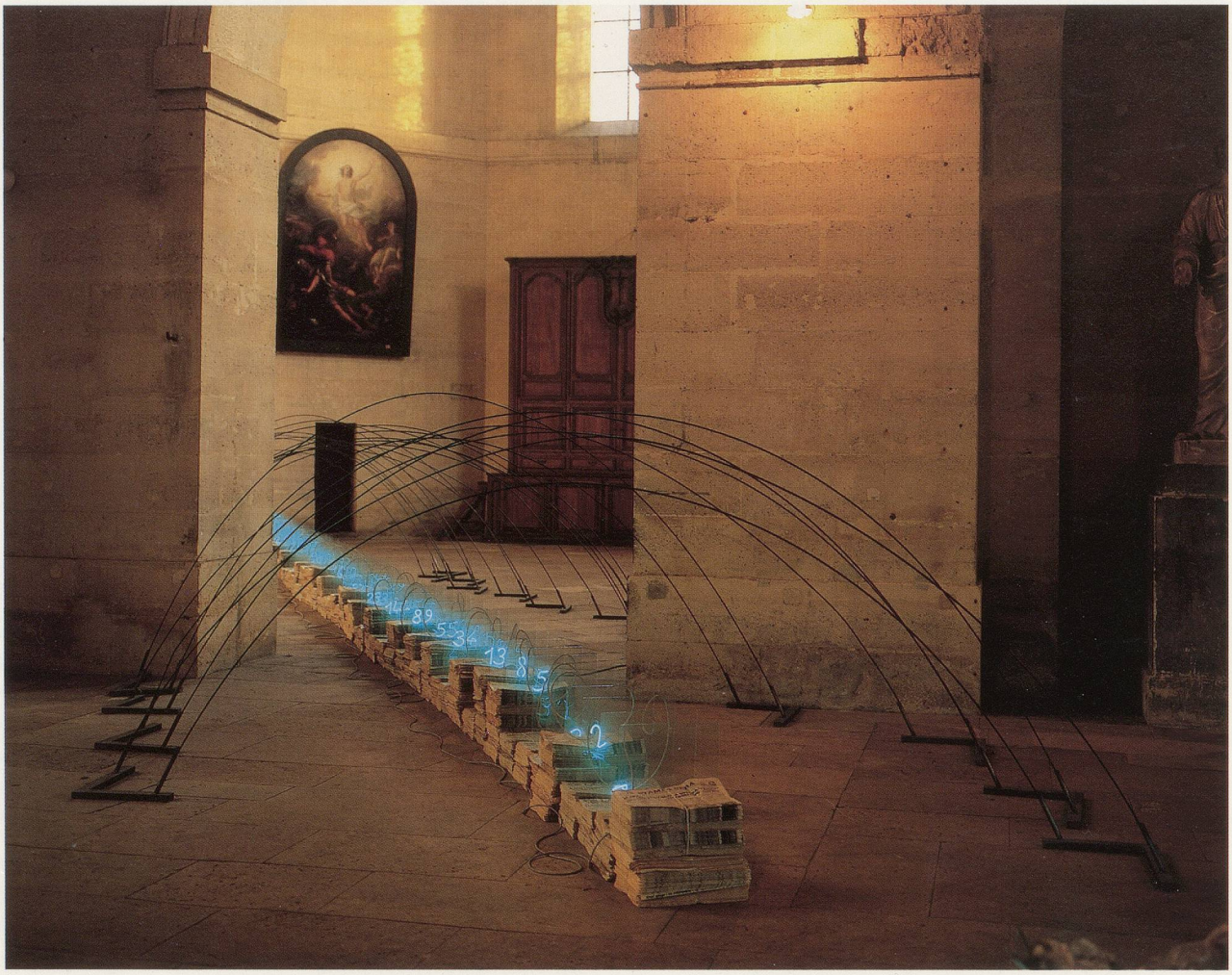
6) Charles de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu, "On the Spirit of the Law," 1748, first published anonymously.

7) In: MARIO MERZ, catalog, Kunsthalle Basel, 1975, Marlis Grüterich and Carlo Huber (eds): Una somma reale e una somma di gesti delle cinque dita realmente / A true sum is truly the sum of the five fingers.

8) Art exhibitions are shown in the church of the Salpêtrière, a psychiatric clinic, with buildings dating back to the 17th century.

9) Jean Martin Charcot (1825–93), influential neurologist, founded a neurological clinic in the Salpêtrière in 1862. His research in hysteria and hypnosis interested Sigmund Freud, who studied with Charcot in 1885.

10) Girano le case intorno a noi o giriamo noi intorno alle case? The title of Mario Merz's DAAD exhibition, Berlin, 1974, was occasioned by the fact that the exhibition space was too small. The low, triangular table coming out of the glass igloo made its first appearance here in order to enlarge the room. See the poster and cover drawing at the Kaiser-Friedrich-Wilhelm-Museum, Krefeld.



MARIO MERZ, IL FIUME APPARE (FLUSS, DER AUFTAUCHT / *RIVER, THAT CROPS UP), 1986,*
EISEN, GLAS, ZEITUNGEN, NEON / *IRON, GLASS, NEWSPAPER,* 240 x 400 x 2500 cm / *8' x 13' x 82'.*
INSTALLATION: CHAPELLE DE LA SALPÊTRIÈRE PARIS, 1987.

(Photo: Salvatore Licitra)

MARIO MERZ, 8 5 3, 1985, TRIPLE IGLOO,
DREI METALLSTRUKTUREN, GLAS, REISIGBÜNDEL, TEER, NEON /
THREE METAL STRUCTURES, GLASS, FAGOTS, TAR, NEON;
IM ZENTRUM DES GROSSEN IGLU / *IN THE CENTER OF THE BIG IGLOO: OBJET CACHE-TOI, 1968.*
INSTALLATION: CHAPELLE DE LA SALPÊTRIÈRE PARIS, 1987.
(Photo: Salvatore Licitra)

MARIO MERZ'S FUTURE OF AN ILLUSION

JEANNE SILVERTHORNE

The work of Mario Merz leaves the impression of a compulsive urge toward transcendence. On the one hand, he is himself a kind of Second Coming, considerably less glorious than was anticipated, bringing confirmation of another postponement in the offing, a third and fourth and fifth Coming. He exalts, on the one hands, the habit of craning forward, knowing the impossibility of arrival. On the other hand, he is the last Futurist left standing in the wake of a future that has exhausted itself in an orgy of big bangs. This expresses itself in a visual vocabulary bequeathed to him by the Futurists – vectors, spirals, and directional lines pull our eyes and minds toward some point of convergence at which time and space will be superseded. The ritualistic qualities and functions of his installations conflate this movement with that of a religious epiphany. And Merz's relationship to Futurism is like his relationship to religion. Both await the Millennium, but Merz takes up both at a post-Millennial point.

Many are the indications of Merz's Transcendentalism. The physical, although indispensable, is, in the end, merely material. Forms come and go; only the root remains,[1] says Merz the Platonist, illustrating with an empty raincoat pierced by neon (the constant energy and vanished corpse of UNTITLED, 1971), with neon numbers rocketing up a spire into the heavens (UNTITLED, 1984), with sea gull footprints chiselled up a wall and out through a window (at San Benedetto del Tronto, 1969). Flight to the freedom of disembodiment – the motorcycle accelerates centrifugally, defying gravity on the wall (ACCELERATION-DREAM, FIBONACCI NUMBERS IN NEON AND FANTASY MOTORCYCLE, 1972). Like acceleration, an attempt to cross some barrier of inertia, sound or light, the transparency of the igloos and the translucence of the vellum constructions allow vision and light to pass through. In Merz's paintings the use of gold leaf, aluminium paint and shiny enamels, and the "atmospheric halo" of the neon, "dissolves" their "physicality (...) creating a spectral quality that is enhanced by (...) the spray paints with their vaporous appearance."[2] And what is it that will appear when Merz's paintings disappear?

The artist characterizes his landscape images as a reprise of nineteenth-century landscape painting. (It is certainly an unintentional irony that neon enacts one of the most trenchant criticisms of nineteenth-century Romanticism, being literally a "circumambient gas.") The painters Merz emulates were Transcendentalists, taking nature as a conduit for a higher being.

JEANNE SILVERTHORNE is a New York sculptor who writes about art.

A secular search for transcendental freedom obsessed the Italian Futurists, and Merz has much in common with them. The visual congruences are unmistakable. According to the Futurist writer Ardengo Soffici, the essentials of pure painting were the arabesque and the chiaroscuro. Merz emphasizes both. Neon wands are "lines of force" (as early as 1966, in Structures with Neon Passing Through). Vectors, the "passionate" and beautifully willful "acute angles" of the Futurists, recur in painting after painting. Indeed, as Luciana Rogozinsky has described, an entire installation can be ripped by a three-point perspective.[3] In a 1983 Bologna grouping, the vanishing point and the viewer's eye came to rest in a corner (another vector) containing one dark and one light canvas.

Beyond the visual connections, Merz and the Futurists desire the same freedoms – for one, a freedom from rationality. The spiral, for example, "permits . . . Malevich's square to acquire the same expressive power as the vision of a mentally ill," according to Merz, taking the supremely controlled vision of Malevich and making it illogical (insane).[4] Liberation for Merz, as a member of Arte Povera, would come out of a Marcusian philosophy: political and sexual repression is overcome through the intensely personal, where one touches the perpetual movement of energy in the cosmos.[5] In addition, when Merz places fruits and vegetables on spiralling tables that resemble conveyor belts, as if they were headed to fruition, he is close to achieving another Futurist freedom: the finite released hurtling into the infinite. Merz speaks constantly of space as something oppressive, which he battles to penetrate. An igloo can be too large, too swollen for a given space, in Merz's own description, like an overgrown "elephant."[6] Rogozinsky describes works so "squeezed together" that "they appeared to want to force themselves on each other and reproduce." The Futurists, for their part, in embracing Bergsonian simultaneity, claimed to sense molecular motion and vibrating waves within an object; this absolute motion was joined with relative motion, the interaction of this never-still object with its never-still environment. The result was the birth of a new entity – the object-milieu. With Merz, leaning as a construction method is a trope for the interdependence of all things. Works are psychologically as well as physically enmeshed. The struggle for freeing consummation in the object-milieu, then, need not be simply between an object and space. Neon, in addition to being Merz's "Goddess of Speed,"[7] was on at least one occasion an allusion to a minor shooting pain in his knee. This is akin to Russolo's bringing street noises into the theater with his "noiseintoners"; it is further proof of Merz's tendency to mix all contexts.

In the process of blending figure and ground, unit and matrix, the Futurists believed genres would distill; progress would result in their harmonious fusion. Merz, however, shows a more banausic future, one in which genres have collapsed rather than united. His works are the ad hoc combinations of a scarcity economy. Merz's use of indigenous materials, such as eucalyptus branches from the bush when he was in Australia, is part of a scavenging aesthetic which creates "a utopia dreamed up from the unwanted substance of the world" (Rogozinsky). A bundle of hay and a Simca automobile cooperate out of mutual interest, genres in league together out of necessity. "People who live in glass houses shouldn't throw stones" – it's as though Merz's glass igloo has survived the thrown stone, possibly a real one such as that in STONE MOVED FROM CONTINENT TO CONTINENT (1983–84). The global nature of the shattering event is suggested by the title. Fragmented structures rise tentatively out of ruins. Their provisional nature – stacked and leaning rather than secured with nuts and bolts, leaning now out of weakness as well as camaraderie – shows them holding themselves in readiness for the next catastrophe. Merzian animals look irradiated. Bronze and oil can barely be remembered. The institutions the Futurists wanted to destroy – the museum, the library – are effaced in Merz's scenario.

Time is multidimensional. The simple temporal divisions of the Futurists are dissolved. With eyes filled with nuclear-age tristesse, the contemporary viewer looks on Merz's futurama as a post-apoca-

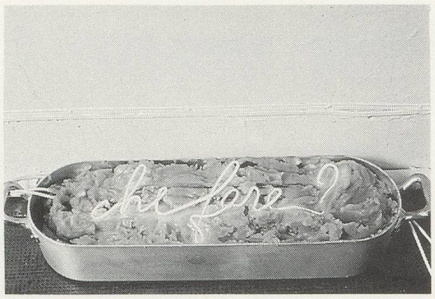
MARIO MERZ, ACCELERATION-DREAM, FIBONACCI NUMBERS IN NEON AND FANTASY MOTORCYCLE /
BESCHLEUNIGUNGSTRAUM, FIBONACCIZAHLEN IN NEON UND MOTORRADPHANTASIE, 1972.
INSTALLATION: DOCUMENTA 5 KASSEL, 1972.

(Photo: Paolo Mussat Sartor)

MARIO MERZ, INSTALLATION VIEW AT GALERIA L'ATTICO, ROME, 1969.

(Photo: Claudio Abate)

MARIO MERZ, CHE FARE? (WAS TUN? / *WHAT IS TO BE DONE?) 1968,* PFANNE, WACHS, NEON / *PAN, WAX, NEON. (Photo: Paolo Mussat Sartor)*

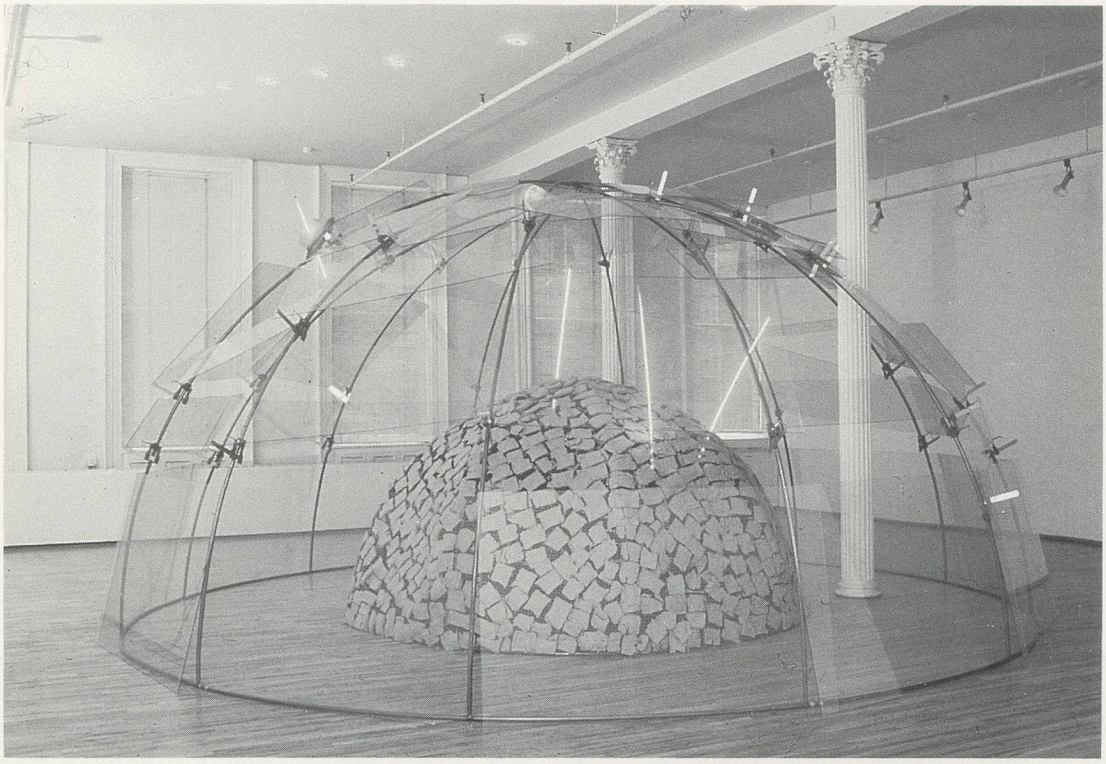


lyptic reconstruction that is, paradoxically, prehistorically primitive. The speed of force lines, spirals and vectors transports us – shades of H. G. Wells' time machine – into an Einsteinian relativity, a soup of tenses. IL FIUME APPARE (1986) consists of newspapers topped by Fibonacci numbers arranged in a long line which is bridged periodically by iron arches. This is the march of events through a cross-current of eternal return – time and tide. Even this is more orderly than the relativistic implications of DOUBLE IGLOO (1979). An outer glass igloo "skin" is topped by a hat, as if that hemisphere were a head, while an inner igloo composed of clay shards makes an imbrication suggestive of the tumuli of the brain, and echoes the scales of a stuffed alligator placed on the ceiling. This environment reminds us that we possess a primitive section in our brains, one might say a lizard brain, coexisting with more advanced sections.

Merz's concern with the dignity of labor, the communality of workers, and his conflicting adherence to a modified Nietzscheanism of the self recapitulate an uncertain social evolution. The Futurists abhorred the masses except as they cohered into a symbolic uebermensch, "the disciple of the Engine," as Emilio Filippo Tommaso Marinetti wrote, whose "glory rests in his personal qualities." [8] Futurism's populism seemed always to turn elitist. The artist could be done away with some day when exquisite perception became commonplace. One of Soffici's principles was that there "will come about such a state of perfect communion between the creator and the contemplator that one word . . . one sign will reveal everything." But these signs will be "an hermetic cryptography intelligible only to the initiated." [9] Merz has made art out of employees in a company cafeteria; his neon phrases are graffiti from the May '68 demonstrations, the title of a book by Lenin, and a slogan attributed to North Vietnamese General Giap. Germano Celant interprets Merz's nomadism as a way of "keeping alive the fusion between property and work." [10] Nevertheless, "collectivism," claims Merz, " . . . has a meaning in life; in art . . . the big problem is to overcome it," through, one surmises, a discovery and assertion of self. [11]

This contradiction comes together in the religious aspect of Merz's endeavor. A kind of early Christian communality links up with Merz as Messiah. Food-sharing rituals inform many of his presentations. Christian iconography permeates the painting THE MORNING STAR (1983–84), its domesticated animal burdened with overtones of innocence and potential sacrifice. In fact, there is at the same time a prelapsarian quality in Merz's animal archetypes and a post-Edenic one. In his own view, the creatures are Gothic demon-angel changelings. [12] Neon-pierced objects also suggest transformation. Transubstantiation and the Nativity are foregrounded when the object is a bottle of wine or a bale of hay. Recently, in Naples, the pieces of ONDA D'URTO (1987) were deployed to form an area resembling a nave. Finally, in Paris, Merz was given a chapel, Salpêtrière, in which to put together an environment (1987) which was somewhat homesick for Catholicism.

Onto these sacred stages steps Merz the proselytizer. He is as prolific verbally as he is sculpturally. His proclamations address the issues of how to live and how to make art. He practices a species of laying-on-of-hands, taking possession of an object by arranging it in his hands until its structure manifests itself. This is the modern-day holy man-philosopher, an oceanic, Whitmanesque figure. In truth, Merz's work, so repetitive, is a performance, not an artifact, a series of recreations of a handful of symbolic actions. Along with Beuys, he has been called a shaman, a magician, and an alchemist.



MARIO MERZ, DOUBLE IGLOO; ALLIGATOR WITH FIBONACCI NUMBERS TO 377.
INSTALLATION: SPERONE WESTWATER FISCHER GALLERY NEW YORK, 1979.

Still, the issue of nostalgia remains controversial. Merz's dramaturgy is completely in keeping with Walter Benjamin's contention that art that ignores mechanical reproduction is, willy nilly, religious in aspiration. Merz credits only nature or the life force with reproductive power and gives it unlimited credit. Merz wishes to reestablish Wagnerian myth; he assuages the fear of the demise of the symbolic in the modern era.[13] Perhaps he combines Charles Baudelaire's sense that "we are all celebrating some funeral" with William Butler Yeats' vision of the birth of a new age. Yeats had his spiral, the "widening gyre"; he too saw "things fall apart," felt that "surely some revelation is at hand." However, Merz's Second Coming is no rough beast. His narrative thrust remains utopian and it is this more than anything that constitutes his risk. In history, utopias have always failed.

NOTES

1) "When the form disappears, the root is eternal" was a phrase Merz wrote above a painting in an installation at Flow Ace Gallery in California, 1982.

2) Susan Krane, catalogue for show of Merz's work at Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y., Jan. 18–March 18, 1984, p. 10, 18.

3) Review in ARTFORUM, April 1983, p. 83.

4) Mario Merz, «Une petite maison mythique et cosmique», LIBÉRATION, Fall 1987, pp. 4–6.

5) Carolyn Christov-Bakargiev, "Arte Povera, 1967–87," FLASH ART, Nov.–Dec. 1987, pp. 52–69.

6) Patrick Javault, «Entretien de Mario Merz», LA REVUE, Oct. 1987, pp. 6–7.

7) Marinetti's term.

8) This is from Marinetti's May 1910 attack on the Professors, as quoted in Rosa Trillo Clough, FUTURISM, THE STORY OF A MODERN ART MOVEMENT: A NEW APPRAISAL (New York: Philosophical Library Inc., 1961), p. 33.

9) A. Soffici, PRIMI PRINCIPII DI UNA ESTETICA FUTURISTA (Firenze: Valecchi, 1920), as quoted by Clough, p. 57.

10) "Mario Merz: The Artist as Nomad," ARTFORUM, Dec. 1979, pp. 52–58.

11) Interview with Carolyn Christov-Bakargiev, in "Arte Povera."

12) «Une petite maison», p. 5.

13) Rogozinsky

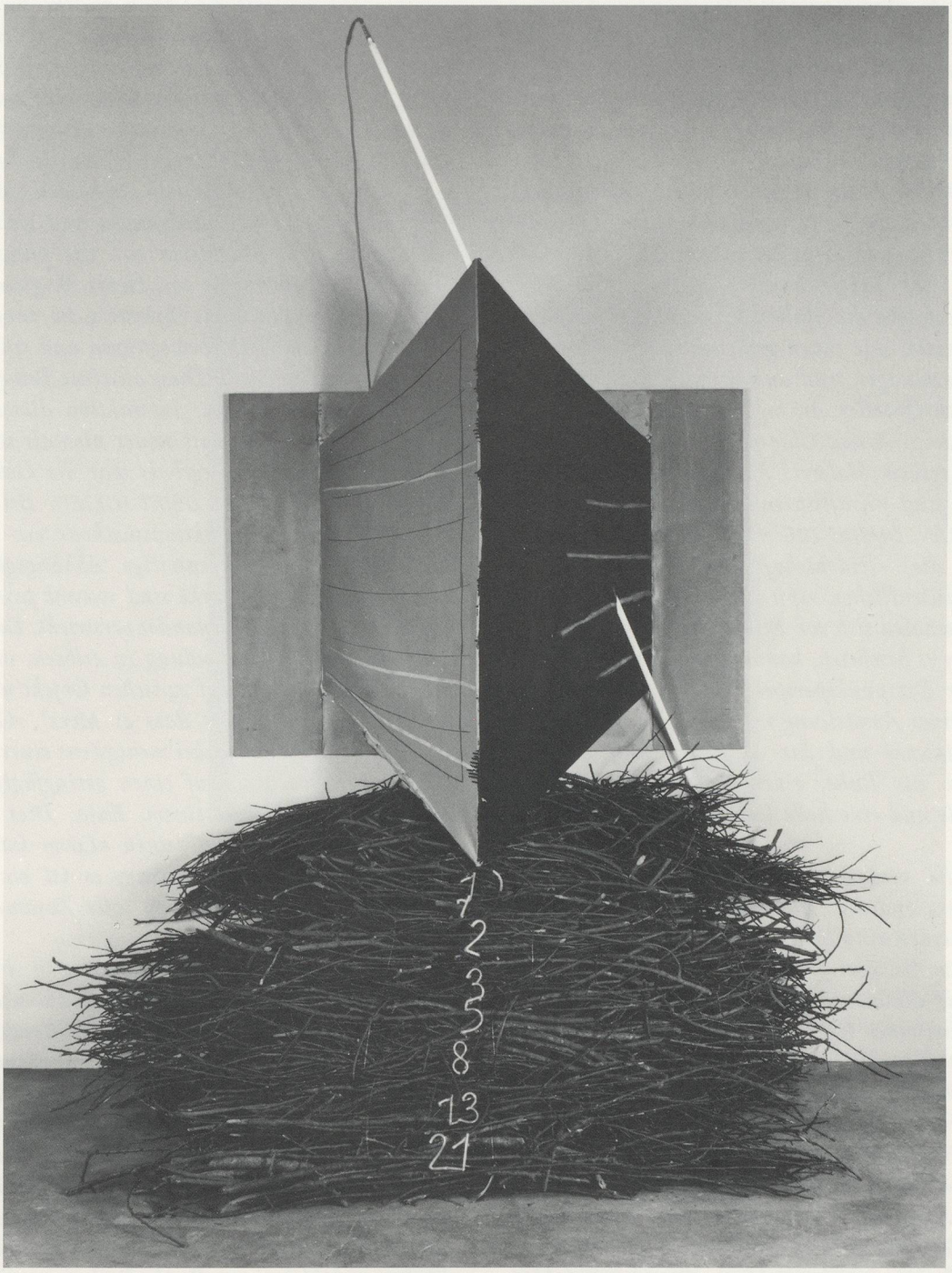
DIE ZUKUNFT EINER ILLUSION

JEANNE SILVERTHORNE

Das Werk von Mario Merz vermittelt ein heftiges Streben nach Transzendenz. Einerseits ist dieser Künstler weit weniger herrlich als erwartet, selbst eine Art Wiederkunft, und bringt die Bestätigung eines weiteren, in Bälde zu erwartenden Aufschubs: eine zweite und dritte und vierte Wiederkunft. Ausserdem preist er die Gewohnheit, sich nach vorn zu recken, und weiss doch um die Unmöglichkeit jeglicher Ankunft. Andererseits ist er der letzte Futurist, der im Kielwasser einer Zukunft steht, die sich in einer Orgie von Urknällen erschöpft hat. Dies findet seinen Ausdruck in einem, ihm von den Futuristen vermachten, visuellen Vokabular. Vektoren, Spiralen und Richtungslinien lenken unsere Blicke und Gedanken auf irgendeinen Konvergenzpunkt, an dem Zeit und Raum aufgehoben werden. Die ritualistischen Eigenschaften und Funktionen seiner Installationen vereinigen diese Bewegung mit der einer religiösen Offenbarung. Und Merz' Verhältnis zum Futurismus gleicht seinem Verhältnis zur Religion. Beide erwarten das Zeitalter des Glücks, aber Merz greift beide an einem Punkt auf, der ausserhalb der Reichweite des Zeitenwechsels liegt.

Für Merz' Transzendentalismus gibt es viele Hinweise. Das Physikalische ist, obwohl unentbehrlich, am Ende bloss materiell. Formen kommen und gehen. Nur die Wurzeln bleiben,[1] sagt Merz, der Platoniker, und illustriert das mit einem leeren Regenmantel, der von Neon durchbohrt wird (die konstante Energie und der unsichtbar gewordene Leichnam von OHNE TITEL, 1971), mit Neonzahlen, die die Windungen einer Spirale entlang himmelwärts schiessen (OHNE TITEL, 1984), mit Möwenfussabdrücken, die eine Wand hinauf und aus dem Fenster hinaus gemeisselt sind (in SAN BENEDETTO DEL TRONTO, 1969). Flucht in die Freiheit der Entkörperung – das Motorrad beschleunigt zentrifugal und fordert die Schwerkraft an der Wand heraus (BESCHLEUNIGUNGSTRAUM, FIBONACCI-ZAHLEN IN NEON UND MOTORRADPHANTASIE, 1972). Wie Beschleunigung – jener Versuch, eine Barriere aus Trägheit, Geräusch oder Licht zu überschreiten – gestatten die Transparenz der Iglus und die Durchsichtigkeit der Pergamentkonstruktionen dem Blick und dem Licht, durchdringend zu sein. Die Verwendung von Blattgold, Aluminiumfarben und glänzendem Emaillelack, sowie der «atmosphärische Glorienschein» des Neons, «lösen die Körperlichkeit der gemalten Bilder auf (...) und geben ihnen etwas Schwebendes, was durch (...) die Sprühfarben mit ihrem nebelhaften Erscheinungsbild gesteigert wird.»[2] Und was ist es, was statt dessen erscheinen wird, wenn Merz' Bilder verschwinden?

JEANNE SILVERTHORNE *ist Bildhauerin in New York und schreibt über Kunst.*



MARIO MERZ, VENTO PREISTORICO DALLE MONTAGNE GELATE

(PRÄHISTORISCHER WIND VON DEN EISIGEN BERGEN / *PREHISTORIC WIND FROM ICY MOUNTAINS), 1962,*

BEMALTE LEINWAND, NEON, REISIGBÜNDEL / *PAINTED CANVAS, NEON, FAGOTS, ca. 300 x 200 x 100 cm /118 x 79 x 40".*

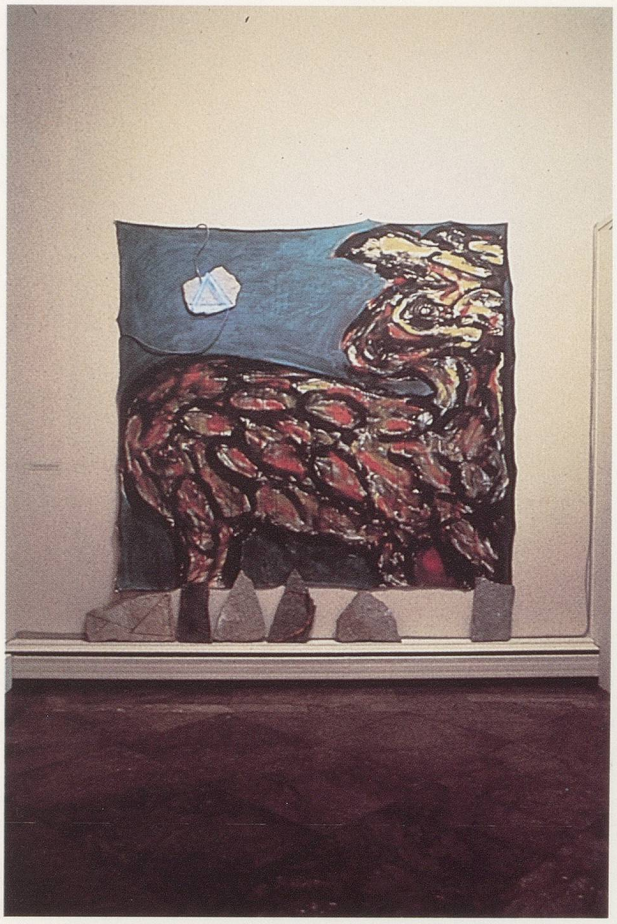
(Photo: Paolo Mussat Sartor)

Der Künstler charakterisiert seine Landschaftsbilder als eine Wiederaufnahme der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. (Es ist gewiss unbeabsichtigte Ironie, dass Neon das Potential birgt, die Romantik des 19. Jahrhunderts schärfstens zu kritisieren, indem es ein buchstäblich «ringsum eingeschlossenes Gas» ist.) Die Maler, denen Merz nacheifert, waren Transzendentalisten, die die Natur als ein Mittel zur Erreichung eines höheren Seins betrachteten.

Eine diesseitige Suche nach transzendentaler Freiheit verfolgte die italienischen Futuristen, und Merz hat vieles mit ihnen gemeinsam. Die visuellen Übereinstimmungen sind unverkennbar. Dem futuristischen Schriftsteller Ardengo Soffici zufolge waren die Arabeske und das Chiaroscuro die Wesensmerkmale der reinen Malerei. Merz hebt beide hervor. Neonstäbe sind «Kraftlinien» (bereits 1966, in den STRUKTUREN, DURCH DIE NEON HINDURCHFÜHRT). Vektoren, die «leidenschaftlichen» und wunderschönen, willentlichen «spitzen Winkel» der Futuristen, wiederholen sich von Bild zu Bild. Wie Luciana Rogozinsky es beschrieb, kann eine ganze Installation durch eine Dreipunktperspektive aufgebrochen werden.[3] In einer Ausstellung in Bologna, 1983, kamen der Fluchtpunkt und das Auge des Betrachters in einer Ecke zur Ruhe, einem weiteren Vektor, der eine dunkle und eine helle Leinwand enthielt.

Über die visuellen Anknüpfungspunkte hinaus streben Merz und die Futuristen dieselben Freiheiten an – zum einen eine Befreiung von Rationalität. Die Spirale zum Beispiel «gestattet ... dem Quadrat von Malewitsch, dieselbe Ausdruckskraft zu erlangen wie die Visionen eines Geisteskranken», meint Merz, indem er die auf erhabene Weise kontrollierte Sehweise Malewitschs aufgreift und sie unlogisch (irrsinnig) macht.[4] Für Merz als ein Mitglied der Arte Povera würde Befreiung sich aus einer Philosophie im Sinne von Herbert Marcuse ergeben: Politische und sexuelle Unterdrückung wird durch das intensiv Persönliche überwunden, wo man die perpetuelle Energiebewegung im Kosmos berührt.[5] Hinzu kommt, dass Merz nahe daran ist, eine weitere futuristische Freiheit zu erlangen, wenn er Früchte und Gemüse auf spiralförmige Tische legt, die, als steuerten sie auf ein Ziel zu, Fliessbändern ähneln: das endlich ausgelöste Purzeln ins Unendliche. Merz spricht fortwährend von Raum als etwas Bedrückendem, welches er zu durchdringen sucht. In einem gegebenen Raum kann ein Iglu zu gross, zu bombastisch sein; nach Merz' eigener Beschreibung wie ein übergrosser «Elefant».[6] Rogozinsky beschreibt Werke, die so «zusammengedrängt» sind, dass «sie erscheinen, als wollten sie gegenseitig zueinanderdrängen und sich vermehren». Indem die Futuristen sich die philosophische Simultaneität im Sinne von Henri Bergson zu eigen machten, behaupteten sie ihrerseits, im Inneren eines Gegenstands Molekularbewegungen und schwingende Wellen wahrzunehmen. Diese absolute Bewegung war mit relativer verbunden: Interaktion dieses niemals stillstehenden Objekts mit seiner niemals stillstehenden Umgebung. Das Ergebnis war die Geburt einer neuen Ganzheit – das OBJET-MILIEU. Bei Merz ist Anlehnung als Konstruktionsmethode ein bildlicher Ausdruck für die gegenseitige Abhängigkeit aller Dinge voneinander. Werke sind sowohl psychologisch wie auch physisch miteinander verstrickt. Der Kampf, im OBJET-MILIEU Vollendung zu erlösen, muss dann nicht einfach ein Kampf zwischen Objekt und Raum sein. Neon war, ausser dass es Merz' «Göttin der Geschwindigkeit»[7] ist, bei wenigstens einer Gelegenheit eine Anspielung auf einen geringfügigeren stechenden Schmerz in seinem Knie. Dies lässt an Russolo denken, der mit seinen «Lärm-Intonierern» Strassenlärm ins Theater trug; es ist ein weiterer Nachweis für Merz' Neigung, alle Zusammenhänge zu vermischen.

Beim Vorgang des Vermischens von Figur und Grund, von Einheit und Matrix, meinten die Futuristen, den Kern der Genres zu detaillieren, dass bei ihrer harmonischen Verschmelzung das Resultat Fortschritt wäre. Merz jedoch zeigt eine mechanischere Zukunft auf, in der Genres viel eher kollaborieren denn sich vereinigen. Seine Werke sind die Ad-hoc-Vereinigungen einer Mangelwirtschaft. Merz' Verwendung einheimischer Materialien, wie z. B. von Eukalyptuszweigen aus dem Busch, als er in Australien war, bildet einen Bestandteil einer reinigenden Ästhetik, die «ein Utopia» schafft, «welches aus der unerwünschten Substanz der Welt zusammengeträumt wurde» (Rogozinsky). Ein Bündel Heu und ein Simca-Automobil kooperieren aus gegenseitigem

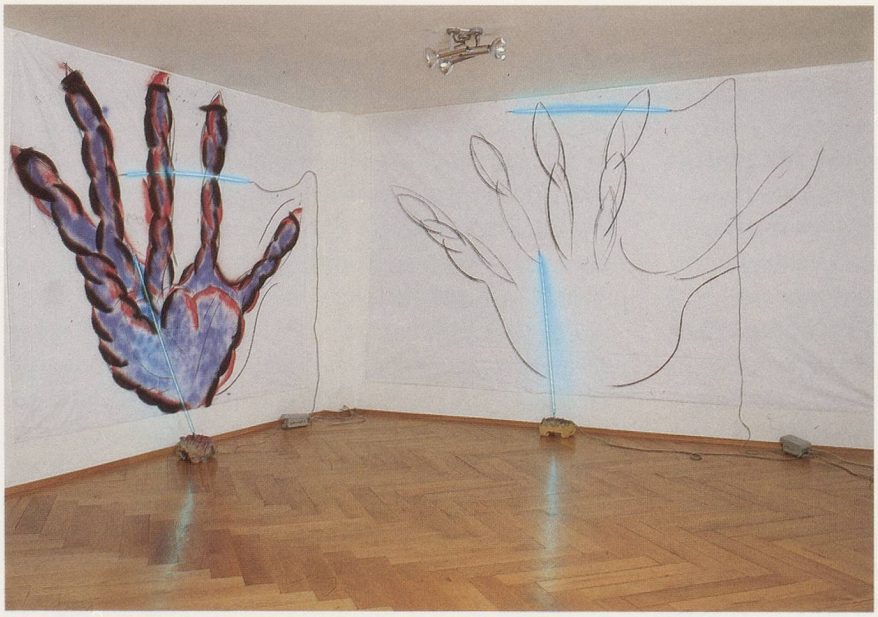


MARIO MERZ, LA STELLA DEL MATTINO (DER MORGENSTERN / *THE MORNING STAR), 1983/84,*
ACRYL, KOHLE UND NEON AUF LEINWAND; ACRYL UND EMAIL AUF STEIN /
ACRYLIC, CHARCOAL AND NEON ON CANVAS; ACRYLIC AND ENAMEL ON ROCKS, 240 x 100 cm / *7' 10½" x 8' 9½".*

Interesse aneinander – Genres, die aus Notwendigkeit miteinander im Bunde sind. «Leute, die in Glashäusern wohnen, sollten nicht mit Steinen werfen» – es ist, als hätte Merz' Glas-Iglu den Steinwurf überlebt, möglicherweise einen richtigen, wie der VON KONTINENT ZU KONTINENT BEWEGTE STEIN (1983–84). Die globale Natur des splitternden Ereignisses wird durch den Titel angedeutet. Aus Trümmern bestehende Strukturen erheben sich versuchsweise aus Ruinen. Ihre provisorische Natur – vielmehr aufeinandergestapelt und aneinandergelehnt als mit Muttern und Schrauben gesichert, welche sich hier aus Schwäche anlehnen wie auch aus Kameradschaft – zeigt, wie sich diese Strukturen für die nächste Katastrophe in Bereitschaft halten. Merzsche Tiere sehen verstrahlt aus. Bronze und Öl lassen sich kaum noch erahnen. Die Institutionen, die die Futuristen zerstören wollten – das Museum, die Bibliothek –, sind in Merz' Szenario ausgelöscht.

Zeit ist multidimensional. Die einfachen zeitlichen Unterteilungen der Futuristen sind aufgehoben. Mit Augen voller Atomzeitalter-tristesse blickt der zeitgenössische Betrachter auf Merz' Futurama als eine postapokalyptische Rekonstruktion, die, paradoxerweise, prähistorisch primitiv ist. Die Geschwindigkeit von Kraftlinien, Spiralen und Vektoren befördert uns – Schatten von H. G. Wells Zeitmaschine – in eine Einsteinsche Relativität, in einen dichten Nebel aus

MARIO MERZ,
TERRA GRIGIA, TERRA CHIUSA
(GRAUE ERDE, VERSCHLOSSENE ERDE /
GREY EARTH, CLOSED EARTH), 1979,
HOLZ, TON, FLASCHE MIT NEON /
WOOD, CLAY, BOTTLE WITH NEON.
(Photo: Dorothee Fischer)



MARIO MERZ,
IRRITABILE – IRRITATO
(REIZBAR – GEREIZT /
IRRITABLE – IRRITATED, 1979,
KOHLE, ACRYL, NEON AUF LEINWAND,
TONOBJEKT / *CHARCOAL, ACRYLIC,*
NEON ON CANVAS, CLAY OBJECT,
233 x 270 cm / *7' 7" x 8' 10".*
INSTALLATION: GALERIE ANNEMARIE
VERNA ZÜRICH, 1979.
(Photo: Doris Quarella)

MARIO MERZ,
TISCH, FRÜCHTE UND GEMÜSE /
TABLE, FRUIT AND VEGETABLES, 1982,
ø 550 cm / *ø 18'.*
INSTALLATION: SPERONE WESTWATER GALLERY NEW YORK, 1982.
(Photo: Zindman/Fremont)

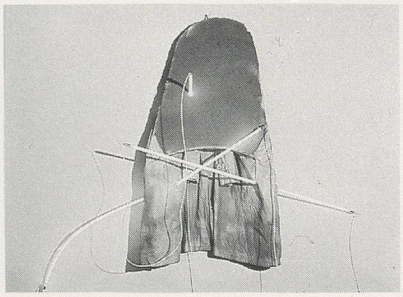
MARIO MERZ, VIER TISCHE IN FORM EINER MAGNOLIE / *FOUR TABLES IN SHAPE OF A MAGNOLIA, 1985,*
BIENENWACHS UND MISCHTECHNIK AUF STAHLTISCHEN /
BEESWAX AND MIXED MEDIA ON WELDED STEEL TABLES,
0,7 x 20 x 1,5 m / *29" x 65' 3" x 60".*
BÂTEAU IVRE, 1983,
ACRYL UND KOHLE AUF LEINWAND /
ACRYLIC AND CHARCOAL ON CANVAS,
2,6 x 23,5 m / *8' 8" x 77' 4".*
INSTALLATION: LEO CASTELLI IN COOPERATION WITH SPERONE WESTWATER GALLERIES, NEW YORK, 1985.
(Photo: Dorothy Zeidman)

Zeitformen. IL FIUME APPARE (1986) besteht aus Zeitungen, auf denen, in einer langen Reihe, die regelmässig von Eisenbögen überbrückt wird, Fibonacci-Zahlen angeordnet sind. Dies ist der Gang der Ereignisse durch eine Strömung von ewiger Wiederkehr – Zeit und Gezeit, wohlgeordneter als die relativistischen Verflechtungen des DOUBLE IGLOO (1979). Eine äussere Glasiglu-«Haut» ist mit einem Hut bedeckt, als wäre jene Halbkugel ein Kopf, indes ein aus Tonscherben zusammengesetzter, innerer Iglu Schuppen aufweist, die an die Gehirnstruktur erinnern und visuell ein Echo aufnehmen mit den Schuppen eines unter der Decke angebrachten, ausgestopften Krokodils. Dieses Environment erinnert uns daran, dass wir in unseren Gehirnen über eine primitive Sektion verfügen, ein Eidechsengehirn, könnte man sagen, die mit fortgeschritteneren Sektionen koexistiert.

Merz' Aufmerksamkeit für die Würde der Arbeit, die Gemeinschaft der Arbeiter und sein im Gegensatz dazu stehendes Festhalten an einer modifizierten Philosophie des Selbst im Sinne von Friedrich Nietzsche rekapitulieren eine ungewisse soziale Evolution. Die Futuristen verabscheuten die Massen, ausgenommen da, wo sie einem symbolischen ÜBERMENSCHEN anhingen, «dem Gefolgsmann der Maschine», wie Emilio Filippo Tommaso Marinetti schrieb, dessen «Ruhm in seinen persönlichen Qualitäten ruht».[8] Der «Populismus» der Futuristen schien sich stets ins Elitäre zu verkehren. Der Künstler könnte eines Tages – dann, wenn äusserst feine Wahrnehmung ein Gemeinplatz geworden wäre – beseitigt werden. Einer von Sofficis Leitgedanken war, dass es «einst einen solchen Zustand vollendeter Gemeinschaft zwischen Schöpfer und Beschauer geben wird, dass ein Wort ... ein Zeichen alles offenbaren wird». Nur werden diese Zeichen «eine hermetische, nur Eingeweihten verständliche, Kryptographie» sein.[9] Merz hat Angestellte in einer Kantine in Kunst verwandelt; seine Neonsätze sind Graffiti aus den Tagen der 68er-Mai-Demonstrationen: der Titel eines Lenin-Buches und ein dem nordvietnamesischen General Giap zugeschriebener Wahlspruch. Germano Celant deutet Merz' Nomadentum als eine Methode, «die Verschmelzung von Besitz und Werk lebendig zu erhalten».[10] Nichtsdestoweniger behauptet Merz: «Kollektivismus ... hat eine Bedeutung im Leben; in der Kunst aber ... besteht das grosse Problem darin, ihn» – durch eine, wie man mutmasst, Entdeckung und Verfechtung des Selbst – «zu überwinden».[11]

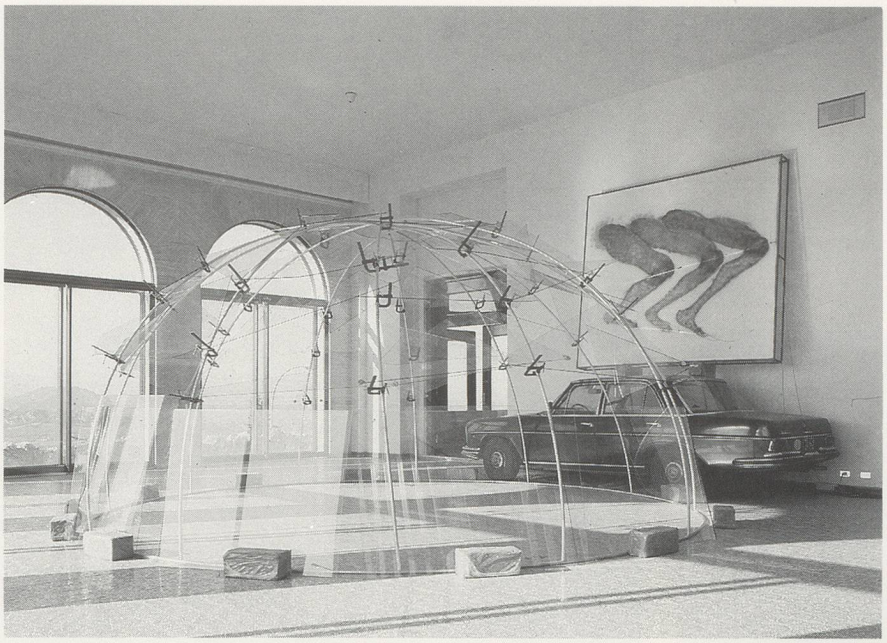
MARIO MERZ, REGENMANTEL / *RAINCOAT, 1963.*

(Photo: Paolo Mussat Sartor)



Dieser Widerspruch trifft sich im religiösen Aspekt der Bemühungen von Merz. Eine Art frühchristliche Gemeinschaft verbindet sich mit Merz als Messias. Rituale des Nahrungsausteilens beseelen viele seiner Präsentationen. Christliche Ikonographie durchdringt das Gemälde DER MORGENSTERN (1982–84), dessen gezähmtes Tier mit Assoziationen von Unschuld und möglicher Opferung belastet ist. Tatsächlich weisen die Archetypen der Merzschen Tiere gleichzeitig Merkmale aus der Zeit vor dem Sündenfall und nach der Vertreibung aus dem Paradies auf. In seiner eigenen Sicht sind die Kreaturen mittelalterliche Dämonen-engel-Wechselbälge.[12] Neondurchbohrte Objekte deuten ebenfalls Transformation an. Umwandlungen von Stoffen und die Nativität werden, wenn ihr Objekt eine Weinflasche oder ein Ballen Heu ist, in den Vordergrund gerückt. In Neapel wurden die einzelnen Stücke von ONDA D'URTO (1987) kürzlich so verteilt, dass sie einen dem Hauptschiff einer Kirche ähnelnden Raum bildeten. In Paris wurde Merz schliesslich eine Kirche, die Salpêtrière, zur Verfügung gestellt, um darin ein Environment (1987) aufzubauen, welches ein wenig das Heimweh nach dem Katholizismus verkörperte.

Auf diese heiligen Schauplätze tritt Merz, der Neubekehrte. Verbal ist er ebenso ideenreich wie als Bildhauer. Seine Proklamationen sprechen die Punkte an, wie zu leben und wie Kunst zu schaffen sei. Er praktiziert eine Art des Handauflegens und nimmt einen Gegenstand in Besitz, indem er ihn in seinen Händen dreht und wendet, bis seine Struktur sich



MARIO MERZ, INSTALLATION VIEW AT PALAZZO CONGRESSI ED ESPOSIZIONI, REPUBBLICA DI SAN MARINO, 1984. (Photo: Salvatore Licitra).

selbst manifestiert. Dies ist der zeitgenössische Heilige/Philosoph, eine ozeanische, whitmaneske Gestalt. Das so sich wiederholende Werk ist in Wahrheit eine Performance, kein Artefakt, eine Reihe von Wiedererschaffungen einer Handvoll symbolischer Handlungen. Wie Beuys hat man ihn einen Schamanen genannt, einen Magier und einen Alchemisten.

Das Problem der Nostalgie ist noch immer kontrovers. Merz' Dramaturgie stimmt völlig überein mit Walter Benjamins Behauptung, dass Kunst, die mechanische Reproduktion ignoriert, in ihrem Trachten wohl oder übel religiös ist. Allein der Natur, oder der Lebenskraft, traut Merz die Macht der Reproduktion zu und räumt ihr unbeschränkten Kredit ein. Merz möchte den wagnerischen Mythos wieder einführen; er mildert die Furcht vor dem Hinscheiden des Symbolischen in moderner Zeit.[13] Vielleicht verbindet er Charles Baudelaires Empfindung, dass «wir alle ein Begräbnis feiern» mit William Butler Yeats' Vision von der Geburt eines neuen Zeitalters. Yeats hatte seine eigene Spirale, die «sich weitende Kreisbewegung»; auch er sah «Dinge auseinanderfallen», fühlte, dass «gewisslich eine Offenbarung naht». Merz' Wiederkehr ist jedoch keine wilde Bestie. Seine erzählerische Wucht bleibt utopisch, und dies, mehr als alles andere, ist es, was sein Risiko verkörpert. In der Geschichte hat jede Art von Utopia stets versagt.

(Übersetzung: Udo Breger)

ANMERKUNGEN

1) «Wenn die Form auch vergeht, bleibt ihre Wurzel doch immerwährend», war ein Satz, den Merz anlässlich einer Installation in der Flow Ace Gallery in Kalifornien, 1982, über ein Gemälde schrieb.

2) Susan Crane im Merz-Ausstellungskatalog der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, N.Y., Januar/März 1984, S. 10, 18.

3) Rezension in ARTFORUM, April 1983, S. 83.

4) Mario Merz, «Une petite maison mythique et cosmique», LIBÉRATION, Herbst 1987, S. 4–6.

5) Carolyn Christov-Bakargiev, «Arte Povera, 1967–87», FLASH ART, November/Dezember 1987, S. 52–69.

6) Patrick Javault, «Entretien de Mario Merz», LA REVUE, Oktober 1987, S. 6–7.

7) Marinettis Wortprägung.

8) Marinettis Beschimpfung der Professoren im Mai 1910, zitiert in Rosa Trillo Clough, FUTURISM, THE STORY OF A MODERN ART MOVEMENT: A NEW APPRAISAL, Philosophical Library Inc., New York 1961, S. 33.

9) A. Soffici, PRIMI PRINCIPII DI UNA ESTETICA FUTURISTA, Valechi, Firenze 1920, S. 57, zitiert von Clough.

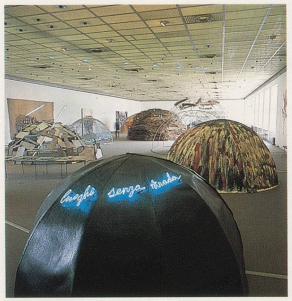
10) «Mario Merz: The Artist as Nomad», ARTFORUM, Dezember 1979, S. 52–58.

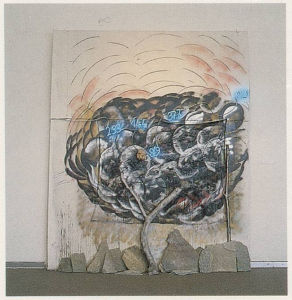
11) Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev in «Arte Povera».

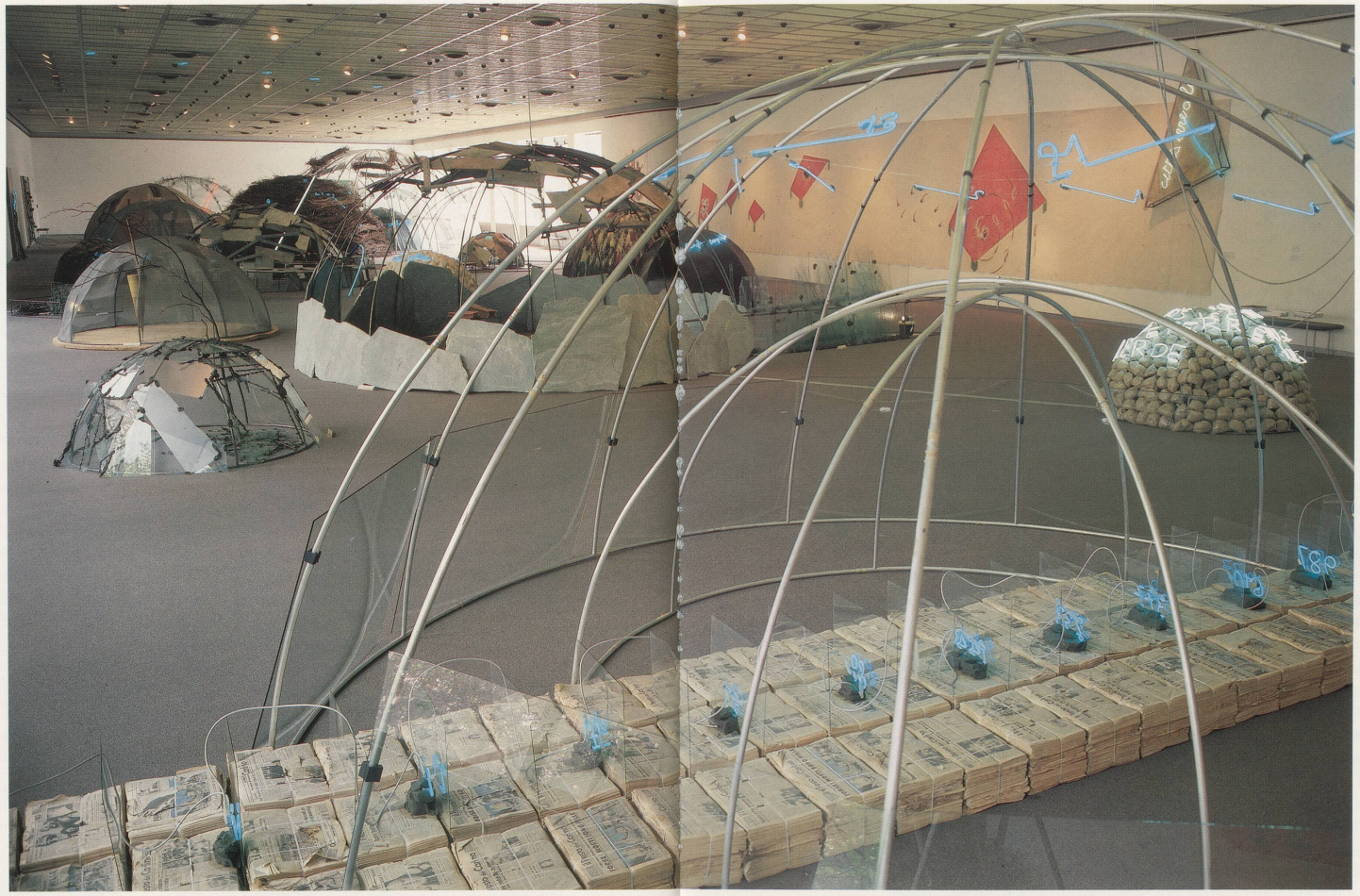
12) «Une petite maison . . . », S. 5.

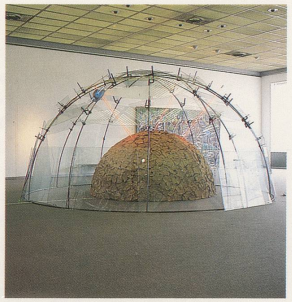
13) Rogozinsky.

Mario Merz









INSTALLATION VIEWS MARIO MERZ EXHIBITION, KUNSTHAUS ZÜRICH, 1985. *(Photo: Salvatore Licitra)*

MARIO MERZ

SAGT ICH'S ODER SAGT ICH'S NICHT?!

Auszüge aus Gesprächen mit der Redaktion, Dezember/Januar 1987/88

Die Idee zu meiner Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1985, in dem riesigen, rechteckigen Raum alle Iglus zusammen wie ein Dorf aufzubauen, stammte von Harry Szeemann, und diese Idee war gut. Das Ganze erhielt einen horizontalen, wuchernden Charakter, der durch die Niedrigkeit des Raumes im Verhältnis zu seiner Grösse zusätzlich betont wurde.
In der Ausstellung in der Salpêtrière in Paris habe ich gemerkt, dass Kirchen mir keine Angst machen. Ich habe dort in meiner Arbeit LUOGHI SENZA STRADA (Orte ohne Strassen) ein Quadrat aus Reisigbündeln ausgelegt, weil in dieser Kirche sonst alles rund ist. Zudem wollte ich eine Diagonale mit den Fibonaccizahlen schaffen, und diese verlangt nach dem Quadrat. An sich war es gar kein richtig freies Quadrat, denn es berührte eine Säule, und bildete somit eine andere Art Zeichen. Rundum, den Wänden entlang, standen entsetzliche Beichtstühle, denen wollte ich etwas entgegensetzen, um mich auf eine andere Ebene zu stellen. Mit dem Quadrat rückte ich die Beichtstühle ein wenig in die Ferne. In der Mitte des Quadrats von LUOGHI SENZA STRADA stand dann wieder das runde Iglu.
Alle italienischen Dörfer sind nach dem System aufgebaut, dass neben der Kirche die Antikirche steht, ein Regierungsgebäude, welches ein anderes Zeichen zu setzen hat. Das ist ganz fundamental. Die Architektur muss die Bedürfnisse reflektieren. Weil sich in der Salpêtrière alles dreht und auch in meiner Arbeit die Drehbewegung enthalten ist, musste ich das Quadrat auslegen, welches mein

Nicht-so-religiös-Sein reflektiert, denn das Sich-im-Kreis-Drehen hat meistens etwas mit Kult zu tun; denke an die rituellen Tänze. Ich fühle mich den Tänzen der Papuas näher als unserer streng aufgebauten Kirche.
Nehmen wir Pollock, auch er brachte die Idee der Tänze der Papuas in sein geistiges Dreieck «Europa–Asien–Amerika» ein. Seine Bilder sind überhaupt nicht amerikanisch, sondern betreffen die ganze Welt. Mit der Pop Art hingegen bewegte man sich wieder in der lokalen urbanen Landschaft. Carl Andre ist jemand, der die Ernsthaftigkeit und Ausdauer besitzt, sowohl Amerikaner als auch Weltbürger zu sein. Ihn kannst du nach Japan, China oder Russland bringen.

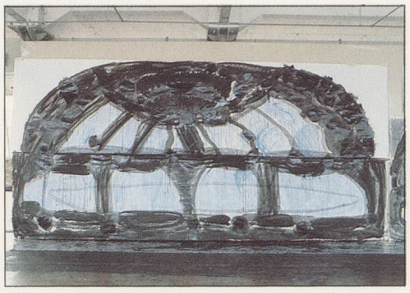
♦ ♦ ♦

Meine Hommage an Arcimboldo, das Werk mit dem Krokodil, kommt der Idee der Statue nahe. Und jetzt erzähle ich die Geschichte der Statue: Sie ist eine uralte Idee und entstand, weil einer jemandem Angst einflössen wollte, ihm dies mit seinem eigenen Gesicht aber nicht gelang und er deshalb eine Statue kreierte. Dann kam das antike Griechenland, wo die Statuen, statt zu erschrecken, die Dinge so darzustellen hatten, wie sie sind. Daraufhin kamen die Katholiken, die Madonna musste Mitleid erregen, die Heiligen mussten dem Menschen ähnlich sein, wogegen der Herrgott Ehrfurcht erwecken sollte. Von Mal zu Mal musste die Statue etwas anderes darstellen, und die ganze Problematik lag in der Unterschiedlichkeit ihrer Funktion. Als dann die abstrakten Künstler kamen, geschah wegen des Problems der Abstraktion nichts mehr. Und dann: Henry Moore. Er idealisierte die Frau so sehr, dass sie zu einer Form in gigantischer Ferne wurde, fast ausserhalb der Welt. Jetzt bin ich da und sage, aha, nun also weiss ich nicht was tun. Aber es kommt mir die Erinnerung der Urzeit, und ich stelle fest, ich bin ein Krokodil, habe fünf Finger, vier Füsse, einen Mund und einen Schwanz. Also stelle ich mich selbst dorthin und erwecke weder Angst noch erwecke ich sie nicht.

♦ ♦ ♦

Ich bin ein Freund der Wissenschafter, vor allem der Physiker. Sie erzählen sich Dinge, die mich faszinieren. Und meine Arbeiten kannst du besser mit den Begriffen der Physik als mit jenen der Ästhetik erklären. Zum Beispiel: In der Physik spricht man, um das Phänomen des Wassertropfens zu erklären, von der «Oberflächenspannung». Diese hält den Wasser- oder etwa den Quecksilbertropfen zusammen. Meine Iglus kannst du ohne den Begriff der Oberflächenspannung, welche das Ausserhalb und das Innerhalb definiert, nicht verstehen. Dieses Phänomen ist für mich so wichtig, dass ich meinem bisher grössten Iglu den Titel GOCCIA D'ACQUA (Wassertropfen) gab. Im Iglu sind Innenraum und Aussenraum gleichwertig.
Goethe beschäftigte sich auch mit diesem Problem, denn er besass sowohl für das Relative als auch für das Synthetische einen Sinn. Allerdings neigte er dazu, das Relative – etwa die Frauen – wie ein Hündchen am Halsband zu führen, dann aber sann er den grossen Problemen nach. Auch er war eine Art Träumer.

♦ ♦ ♦



Die Konzeptkunst war sehr wichtig, doch schau, was daraus geworden ist; schade, denn darin lag viel Material, lebendiges, phantastisches Material, Mikrokosmos. Bezüglich der Welt des Mikrokosmos sind wir uns alle einig. Bezüglich des Makrokosmos hingegen ist dies unmöglich. Im Mikrokosmos sind gewisse Gegenstände wunderbar, doch kannst du sie nicht breit und hoch zu einem Makrokosmos walzen. Ganz im Gegenteil, je kleiner sie sind, um so besser. Alles, was technologisch ist, muss ganz klein werden, um zu überleben. Heute ist die Tonbandkassette wichtiger als die Lokomotive.
Ich habe das Iglu kreiert, wo innen nichts und aussen auch nichts vorhanden ist, wo du innen und aussen alles, was du willst, hinstellen kannst. Die Skulptur ist nicht mehr nur Skulptur, sondern ein Ort, wo das Innerhalb und das Ausserhalb erdacht werden sollen. Das Innerhalb und das Ausserhalb der Erde stehen in ständiger Beziehung zueinander. Die Mikrowellen dringen in die Gestirnsysteme ein und kehren zurück, um wieder hinauszustrahlen. Alles basiert auf dem System des Kommens und Gehens, alles ist immer in Bewegung. In der Skulptur wurde das früher nie reflektiert. Nun kommt einer wie ich, und reflektiert er das etwa nicht? Ich verstehe das Prinzip des Kleinen, aber auch jenes des enorm Grossen. So wie der Mond Ebbe und Flut bewirkt, gilt, dass ich in ein Mikrophon sagen kann: Hallo, bist du da oben auf dem Mond, ciao. Das ist das Verhältnis, das heute existiert. Darum will ich nicht, dass du meine Skulpturen wie traditionelle Skulptur betrachtest.

♦ ♦ ♦

In der orientalischen Kultur hat die Überwindung der physischen Bedingtheiten grossen Wert. Der Künstler ist jemand, der das Unglück kennt und das Jenseits des alltäglichen Tuns sucht. Darum tendiere ich zum Unrichtigen und nicht zum Richtigen. Ich verstehe nicht, warum das niemand merkt.
Eigentlich gefallen mir Leute, die ins Alltägliche abgerutscht sind. Aber gewisse Personen sind zu alltäglich. Das Alltägliche ist die notwendige Maschine, doch was heisst das? Wir spielen mit der Sprache des Alltäglichen, doch spricht die Kunst keine Alltags-Sprache. Die Kunst kennt das Alltägliche, es ist ihr wertvoll wegen des enormen Materials, das es ihr liefert. Darum muss ich als Künstler das Alltägliche lieben, sonst verliere ich das Bewusstsein. Gerade der Verlust des Bewusstseins aber ist das Problem unserer Epoche. Es geht also um das Bewusstsein jenseits des Alltäglichen, das ich mit dem Alltäglichen und durch das Alltägliche gewinne. Ich spreche vom Bewusstsein auf einer Ebene, wo du vieles zusammenbringst und nicht bei nur einer Sache verharrst. Dann vergrössert sich der Umkreis, dann beginnen sich die Dinge zu drehen, so wie die Erde sich dreht, und du kannst sie nicht mehr aufhalten. Die Dinge werden so unaufhaltbar wie die Zeit. Steve Lacy und andere Künstler der abstrakten Musik wollen die Welt nach ihrem Tempo zum Drehen bringen – jeder Künstler mit seinen eigenen Mitteln. Als beispielsweise Pollock mit den Farben auf der flach am Boden liegenden Leinwand grenzenlose Räume schaffte, wollte er diese Idee nicht mehr aufhalten. Seine Bilder sind schön, weil sie Zeugnis von genau diesem Ereignis

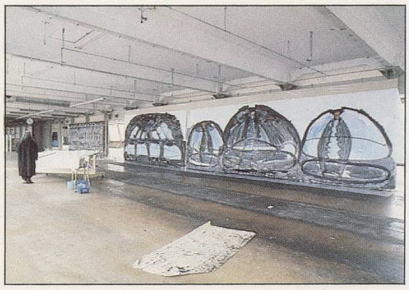
sind. Pollock gelang die Verschmelzung von Mensch und Erde, nicht weil er sich entschieden hatte, etwas Bestimmtes zu tun, sondern weil er aus einem totalen Empfinden heraus arbeitete. Die Erde hatte für ihn entschieden, was er zu tun hatte. Darauf stellte er sich mit extremer Kraft ein.

♦ ♦ ♦

Weshalb hat heute die Form der Materie so wenig Wert? Weshalb versucht man gleichzeitig, die Form der Materie künstlich herzustellen?
Die Welt der Kunst erkennt die potentielle Kraft der Materie und auch ihre Form, d. h. die Form, die diese potentielle Kraft annehmen kann. Das ist ein euro-amerikanisches Phänomen, das dann indisch, chinesisch und zuletzt ein Phänomen der ganzen Welt werden kann. Die potentielle Kraft der Materie wurde von Künstlern wie Burri oder Pollock und auch von ganz wenigen Interpreten gespürt. Das Phänomen der Arte Povera ist auf dieser Basis entstanden. Das Konzept der potentiellen Kraft der Materie wirkt auf und durch den Willen, die Erfahrung und den lyrischen Sinn. In der Kirche spürt man sie ebenfalls, denn es gibt diese ungewisse Kraft des Jahres 2000. Die Materie hat ein Leben, das der Mensch spürt und erkennt. Je stärker die potentielle Kraft der Materie, desto klarer wird sie vom Menschen erkannt. Das Wasser fliesst den Berg hinunter, und das interessiert den Menschen. Stürmt das Wasser aber mit ungeheurer Kraft zum Meer, fürchtet sich der Mensch. Er kann diese Kraft als negativ empfinden, als ein Zuviel an Kraft. Genau solche Kräfte wirken in den Kunstwerken.

♦ ♦ ♦

Da die Form aus inneren Elementen besteht, kannst du sie nach gegebenen Gesetzen verändern. Umwandeln kannst du auf der Erde alles, doch entfernen nichts. Kein Staubkorn kannst du von der Erde entfernen, auch den Mond nicht, denn die Erde würde total von ihrer Bahn abkommen. Das weiss nicht nur der Intellektuelle, das weiss jeder. Und das gefällt mir, weil deshalb niemand ein Reisigbündel von meinen Arbeiten entfernen kann.
Es gibt Material, das ich als schwer, anderes, das ich als leicht empfinde, doch sind die Verhältnisse nie so sicher, wie man meint. Du kannst ein Gewicht auflösen und dadurch Raum schaffen. Oder umgekehrt, du suchst das Gewicht, und dann schrumpft der Raum. Die Erde lebt vom Gegensatz von Raum und Gewicht, damit spielen wir alle.
Die Verschmelzung von Material ist aber unsicher, und daher gehört auch diese Unsicherheit zum Gleichgewicht des Globus. Das Iglu repräsentiert den Globus und sein Gleichgewicht.



♦ ♦ ♦

Delacroix fand, die Farben von Paris reichten ihm nicht aus. Also reiste er nach Algerien und Marokko und begann die Farben des Tigers neben jene berühmten der Frau zu setzen – und dies vor dem schwarzen Hintergrund. Das war zu jener Zeit das Neueste, was man tun konnte. Die Farben des Tigers öffneten Delacroix

neue Möglichkeiten, und er nutzte die Farben so maximal, wie er es für notwendig hielt. Heute sind wir nicht mehr besonders fähig, die Farbe zu sehen. Sie hat metaphysische Bedeutung erhalten und ist nicht mehr animalesk. Ich habe auf ein Bild Kohlköpfe gesetzt. Die Farbe wird so zu einem politischen Spiel, zur totalen Realität. Auch Pollock setzte Farbe als Farbe und nicht als Form ins Bild.

♦ ♦ ♦

In meiner Arbeit SENTIERO PER QUI (Ein Weg, um hierher zu gelangen) haben wir die kleine Burg so schnell und präzise wie eine Zeichnung gebaut. Dann haben wir – was eine wunderbare Idee war – Zeitungsbündel hingelegt. Zeitungen fangen einen präzisen Augenblick der Geschichte ein. Ein Erdbeben in Neapel: Alle sprachen sie von diesem Erdbeben, hundert Kilometer Zeitungen sprachen davon! Die gerade Linie aus Zeitungsbündel, die durch die kleine Burg führt, entspricht der Linie der Geschichte. Es gibt viele Dinge aus der Vergangenheit, die in meine Arbeiten einfliessen, aber ich will diese Dinge nicht benennen, denn es geht mir um den Einfall, den ich in einem bestimmten Augenblick habe. Die Arbeit SENTIERO PER QUI könnte «Zug, der eine Stadt durchfährt» heissen. Das würde ihr aber eine zu anekdotische, alltägliche Bedeutung geben, und das wäre langweilig.

♦ ♦ ♦

Mir gefällt die Architektur der Salpêtrière, sie ist wunderbar. Wenn du eine Pyramide siehst, wirst du nicht gleich ein Ägypter, doch spürst du die Qualität der Architektur. Wenn du also in eine schöne Kirche gehst, spürst du sogleich die Qualität. Kürzlich betrat ich die Krypta unter einer riesigen barocken Kirche, die nur etwa zwei Meter hoch war und vier Säulen hatte. Logischerweise fühlte ich mich dort drin sofort gut. Ich spüre die Qualität der griechischen Architektur, aber was habe ich mit Hera zu tun?! Architektur ist real, und den Sinn für ihre Qualität hat die enorme Erinnerung des Menschen gespeichert.
Ich war dagegen, für meine Arbeiten die hässlichen Beichtstühle aus der Kirche hinauszuwerfen. Das wäre, als würde man einen See anschauen und sagen, alle Schiffe müssen weg, denn sie stören. Wozu würde dann der See dienen?! Wir wollten die Kirche so lassen, wie sie eben ist, mitsamt dem sympathischen Sakristan. Nach Museumsleuten sehne ich mich nie, aber wohl nach diesem Sakristan, obschon er ständig griesgrämig war.

(Bearbeitung und Übersetzung: Jacqueline Burckhardt)

DIE HIER ABGEBILDETEN PHOTOS VON RUDOLF TREFZER ENTSTANDEN 1988 IM ATELIER VON MARIO MERZ IN SCHAFFHAUSEN, SCHWEIZ.

MARIO MERZ

DID I SAY IT OR DIDN'T I?

Extracts from conversations with the editorial staff of Parkett December 1987 – January 1988

The idea for my exhibition at the Kunsthaus in Zürich in 1985, with all the igloos clustered together like a village inside the huge rectangular space, came from Harry Szeemann; and it was a good idea. The whole thing took on a horizontal, spreading look, and this was further emphasized by the lowness of the space in relation to its height.

At the exhibition at the Salpêtrière in Paris I realized that churches don't frighten me. In the work I did there, LUOGHI SENZA STRADA (Roadless Places), I laid out a square of bundles of brushwood, because everything else in that church is round. I also wanted to make a diagonal incorporating the numbers in the Fibonacci series, and I needed a square for that. In itself it wasn't a real, independent square, because it touched a column, and thus formed another kind of sign. All round the walls there were dreadful confessional boxes; I wanted to establish something in opposition to those, to get myself onto another plane. With the square I shifted the confessionals a bit further away. And in the center of the square of LUOGHI SENZA STRADA, again, I put a round igloo.

All Italian villages are laid out in such a way that next to the church there is the anti-church, a government building, which is there to form another kind of sign. This is absolutely fundamental. Architecture must reflect need. Because in the Salpêtrière everything goes round and round, and because there is a circular movement in my work too, I had to lay out the square as a reflection of my own not particularly religious nature. Going round in a circle usually has something to do with a cult: think of ritual dances. I feel much closer to the dances of the Papuas than to our church with its rigid structure.

Take Pollock: he put the Papua dance idea into that mental triangle of his, Europe – Asia – America. His paintings are not American at all; they are about the whole world.

With Pop Art, on the other hand, people got back to a local, urban landscape. Carl Andre is someone who has enough seriousness and staying-power to be both an American and a citizen of the world. He is someone you can take to Japan, China or Russia.

♦ ♦ ♦

My homage to Arcimboldo, the work with the crocodile, comes close to the idea of a statue. And now I'll tell you the history of the statue. It's a very ancient idea; it started when someone wanted to frighten someone else but couldn't do it with his own face, so he made a statue. Then came ancient Greece, where the statues were not there to frighten people but to represent things as they really are. Then came the Catholics, and the Madonna had to inspire compassion, the saints had to be like real people, and God the Father had to be awe-inspiring. The statue had to stand for something different every time, and the problem was this variety of functions. Then, when the abstract artists came along, nothing more happened, because of the problem of abstraction. And then: Henry Moore. He idealized woman to such a degree that she turned into an immensely remote form, almost out of this world altogether. Then I come along, and I say what am I to do. But then comes the memory of prehistory, and I can see that I am a crocodile, I have five fingers, four feet, a mouth and a tail. So I set myself up there, and I neither inspire fear nor fail to inspire it.

♦ ♦ ♦

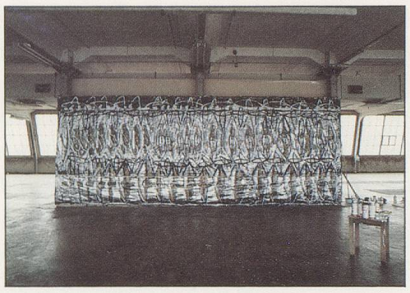
I approve of scientists, physicists especially. They tell each other things that fascinate me. And you can explain my works better by the laws of physics than by those of aesthetics. For instance: in physics, to explain the phenomenon of a drop of water, they use the term "surface tension." That is what keeps a drop of water or mercury together. You can't understand my igloos without the idea of surface tension to define the outside and the inside. This phenomenon is so important to me that I have given my biggest igloo so far the title GOCCIA D'ACQUA (Drop of Water). In the igloo, interior space and exterior space are equivalent.

Goethe thought about this same problem; he had a feeling for relativity and for synthesis. Admittedly, he did tend to keep the relative aspects – women, for instance – on a string while he pondered on the great issues. He too was a dreamer, in his way.

♦ ♦ ♦

Conceptual art was very important, but look what came of it. It's a pity, because there was a lot of material there: living, imaginative material, a microcosm. On the microcosmic level we all agree. On the macrocosmic level, on the other hand, this is impossible. Certain objects may be wonderful in the microcosm, but you can't just blow them up into a macrocosm. On the contrary, the smaller they are the better. Anything technological must get very small if it is to survive. Nowadays the audio cassette is more important than the locomotive.

I created the igloo, a place with nothing inside and nothing outside either, a place where you can put anything you like, inside or out. Sculpture is not just sculpture any more, but a place where the inside and the outside have to be imagined. The inside and the outside of the earth are constantly interacting. Microwaves penetrate brain systems and then radiate outwards again. Everything is based on a system of coming and going; everything is



along, and how can he not reflect it? I understand the principle of the small, but also that of the enormously big. So just as the moon causes the ebb and flow of the tides, it follows that I can say into a microphone: "Hello, are you there, up on the moon? Ciao!" That is the relationship that exists now.
That is why I don't want you to see my sculpture as traditional sculpture.

♦ ♦ ♦

Eastern culture sets great store by the overcoming of physical limitations. The artist is someone who is familiar with misfortune and who is looking for the transcendental aspect of everyday life. That's why I tend towards the incorrect rather than the correct. I don't understand why no one sees it.
The people I like best are those who have taken a tumble into commonplace life. But some people are just too commonplace. The commonplace is the mechanism we need, but what does that mean? We play with commonplace language, but art does not speak the language of commonplace life. Art is familiar with the commonplace and knows its value as an immense store of material. So as an artist I must love commonplace life or else lose consciousness. But it is precisely this - the loss of consciousness – that is the great problem of our age. By this I mean the consciousness which transcends the commonplace, but which I attain with and through the commonplace.

I am talking about a consciousness on a level where you bring a lot of things together and don't stay with any one thing. Then the surrounding space expands, things start to spin, just as the earth spins, and you can't stop them. Things become as unstoppable as time. Steve Lacy, and other artists who make abstract music, want to set the world spinning at their own tempo – every artist using his own means. When Pollock, for instance, created limitless spaces with paints on a canvas laid on the floor, he wanted to give free rein to this idea. His paintings are beautiful because they are the record of just this event. Pollock achieved the blending of man and earth, not because he had taken a decision to do one thing rather than another, but because he was operating from inside a total feeling. The earth had made his mind up for him. Then he put all his strength into it.

♦ ♦ ♦

Why is so little value attached to the form of matter today? Why, at the same time, is there an attempt to produce the form of matter artificially?
The world of art acknowledges the inertia of matter and also its form, i. e. the form that this inertia can assume. This is a European-American phenomenon, which can then become Indian, Chinese, and ultimately a phenomenon belonging to the whole world. The inertia of matter is sensed by artists like Burri or Pollock, and also by a very few commentators. The Arte Povera phenomenon happened like this. The concept of the inertia of matter operates on and through will, expe-

rience and the lyrical sense. And because this undefined power of the year 2000 exists, it can be felt in church too. Matter has a life which man senses and knows. The greater the inertia of matter, the more clearly it is known by man. Water flows down the mountain, and that interests man. But when the water rushes on into the sea with enormous power, then man is frightened. He can feel this power as something negative, an excess of power. It is powers like this that are operative in works of art.

♦ ♦ ♦

As form consists of inner elements, you can alter it in accordance with given laws. You can transform anything on earth, but you can't remove anything. You can't remove a grain of dust from the earth, and you can't remove the moon either; the earth would come right out of its orbit. It isn't just the intellectuals who know this, everybody knows it. This pleases me, because for the same reason no one can remove a bundle of twigs from my works.

There is some material that I feel to be heavy, other material that I feel to be light; but the relationships are never so certain as you think. You can disperse a weight and thus create space. Or, conversely, you can try for weight, and then space shrinks. The earth lives by the contrast between weight and space; we all play with it all the time.

There is nothing certain about the melting of material, either; and so this uncertainty is part and parcel of the global balance. The igloo represents the globe and its balance.

♦ ♦ ♦

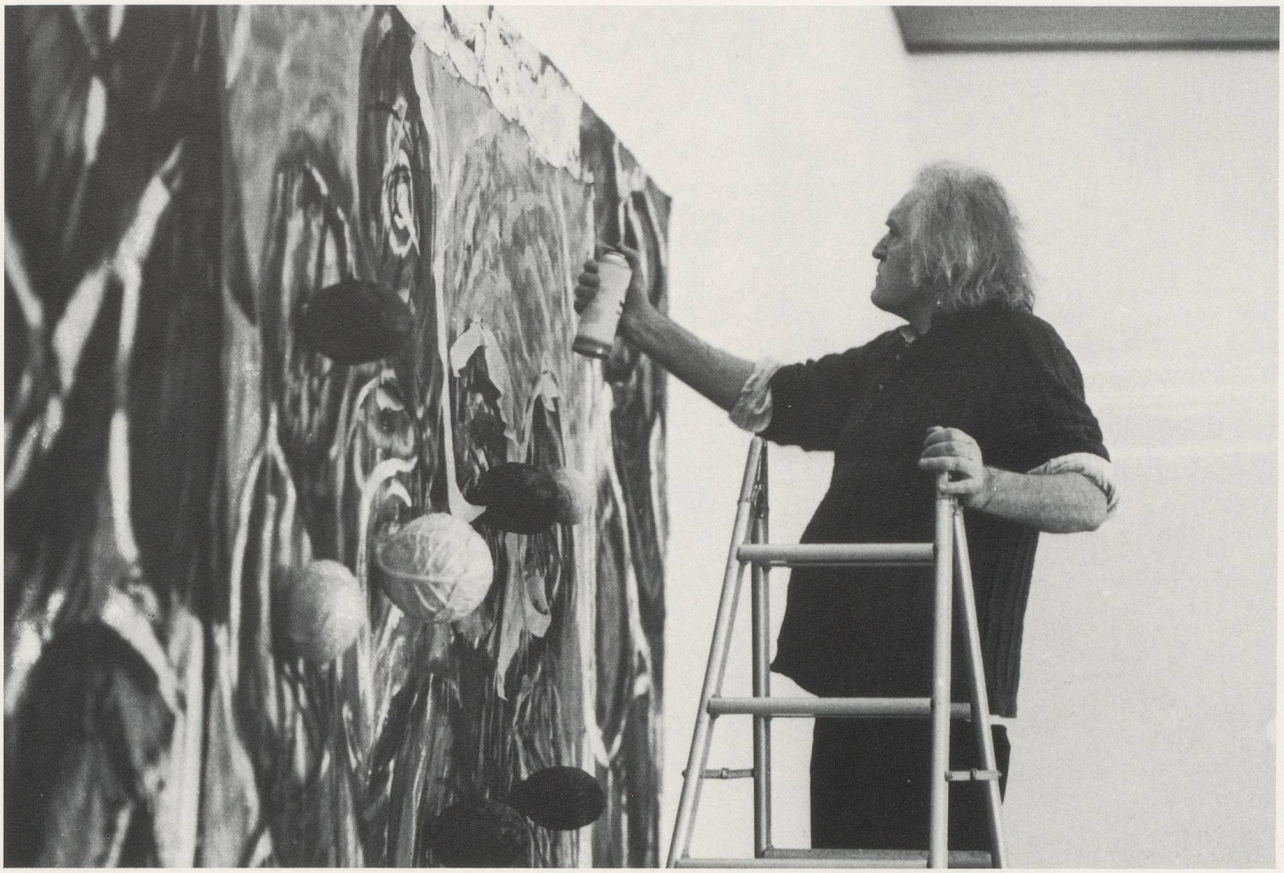
Delacroix decided that the colors of Paris were not enough for him. So he went to Algeria and Morocco and started to set down the colors of the tiger next to the familiar colors of woman – and all this in front of a black background. At that time this was the newest thing that anybody could have done. The colors of the tiger opened up new possibilities for Delacroix, and he used colours as intensively as he felt he needed to. Nowadays we are no longer capable of seeing color. It has taken on a metaphysical meaning; it's not an animal thing any more. In one picture I put in some cabbage tops. And so color becomes a political game, a total reality. Pollock too put color into the picture as color, not as form.

♦ ♦ ♦

In my work SENTIERO PER QUI (The Way Here) we built the little castle as quickly and precisely as a drawing. Then – and this was a wonderful idea – we added bundles of newspapers. Newspapers capture a precise moment in history. An earthquake in Naples: they all reported this earthquake in Naples. Sixty miles of newspapers about it! The straight line of newspaper bundles, which leads through the little castle, stands for the line of history. There are many things from the past that get into my work, but I don't want to name them, because what matters to me is the idea that I have at a given moment. SENTIERO PER QUI might be called "Train Passing Through a Town"; but then its meaning would be too anecdotal and too commonplace, and that would be boring.

♦ ♦ ♦

I like the architecture of the Salpêtrière; it's wonderful. When you see a pyramid you don't turn into an Egyptian, but you do sense the quality of the architecture. So when you walk into a beautiful church you're aware of the quality right away. Not long ago I went down



MARIO MERZ, ZÜRICH, 1985.

(Photo: Walter Drayer)

into the crypt of a huge Baroque church; it was only about six and a half feet high and had four columns. Quite logically, I felt good straight away. I sense the quality of Greek architecture, and yet what is Hera to me? Architecture is real, and the feeling for quality is something that man's immense memory has given him.

I wouldn't let them throw out those ugly confessionals to make way for my works. That would be like looking at a lake and saying all the boats must go because they spoil the view. What use would the lake be then? We wanted to leave the church just as it was, complete with its sacristan, whom I liked. I never miss museum people, but I do miss that sacristan, always grumpy though he was.

(Translation: David Britt)

Edited by Jacqueline Burckhardt

THE PICTURES BY RUDOLF TREFZER WERE TAKEN IN 1988 IN MARIO MERZ' STUDIO IN SCHAFFHAUSEN, SWITZERLAND.

Edition für Parkett /
Edition for Parkett

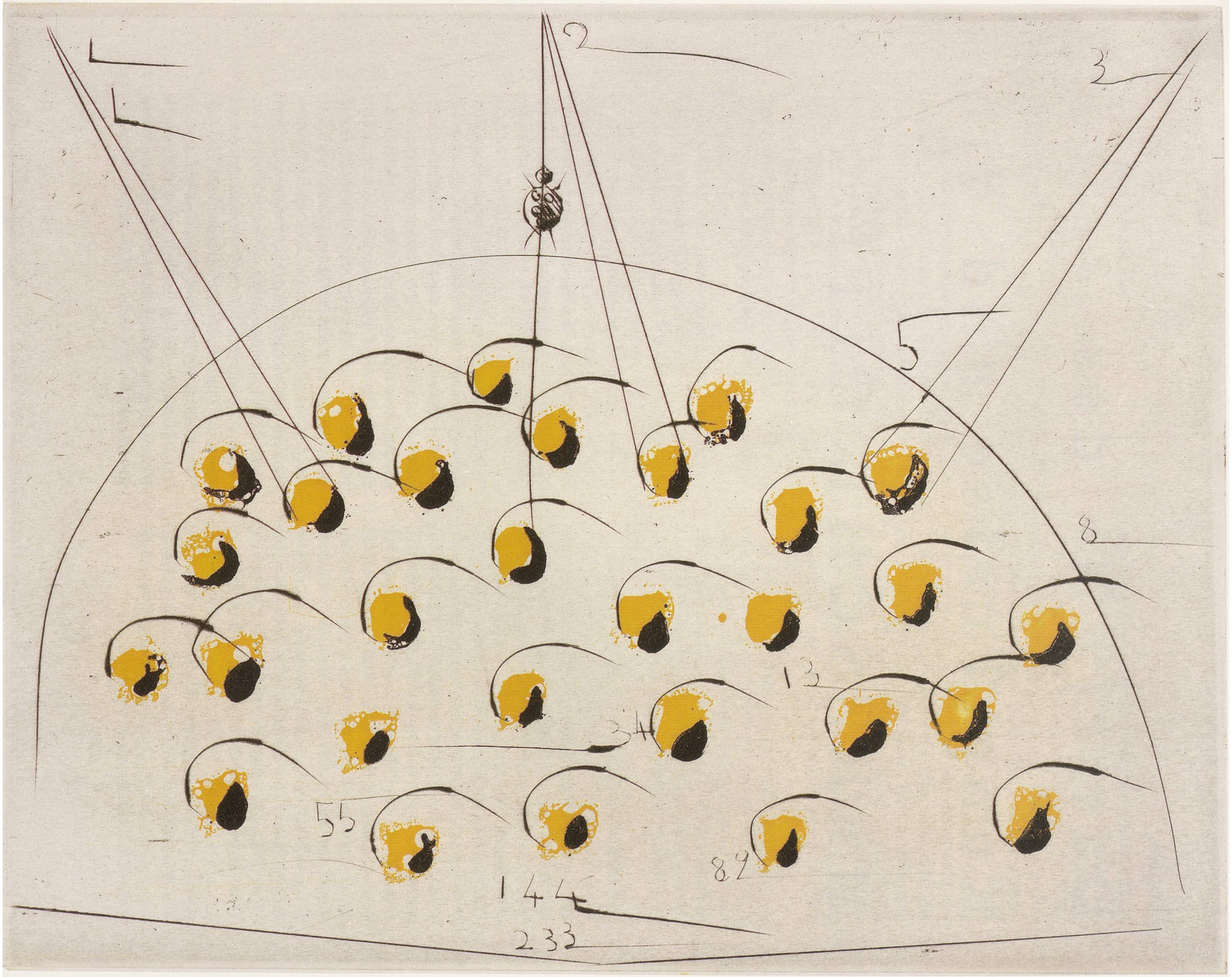
Mario Merz, «Ohne Titel» / *"Untitled", 1988*

Radierung, Aussprengverfahren, Kaltnadel und Aquatinta auf Hahne-Mühle 300 g.
Auflage: 100 Exemplare, signiert und numeriert.
Gedruckt bei Peter Kneubühler, Zürich, Januar 1988.

Etching, sugar lift, drypoint and aquatint on Hahne-Mühle 300 g.
Edition: 100 impressions, signed and numbered.
Printed by Peter Kneubühler, Zürich, January 1988.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.


L
L
2
3
5
8
13
34
55
89
144
233

Das «JEN» des Kung Fu-Tse und die MERZSCHE CITÉ

DEMOSTHENES DAVVETAS

Häufig führt Mario Merz in seinen Äusserungen zur Entstehung der Idee des IGLU die folgenden Worte des asiatischen Generals Giap an: «Wenn der Feind sich zusammenrottet, verliert er an Boden, wenn er sich zerstreut, verliert er an Kraft.»

Jedesmal, wenn ich diese Worte hörte oder las, kamen mir einige Sätze aus einer Anthologie des Kung Fu-Tse (Nr. 165) in den Sinn: «Wer studiert, ohne zu denken, ist verloren. Wer denkt, aber nicht studiert, ist in Gefahr.» Ich erkannte einen Zusammenhang zwischen diesen beiden Gedanken, einen Zusammenhang, der durch folgende Fragestellung versinnbildlicht wird: Wie ist es möglich, dass der Künstler (das «Subjekt») ein Werk erschafft, ohne der Form der Schöpfung Grenzen zu setzen? Oder, um es anders zu sagen, wie ist es möglich, dass der Künstler Formen konstruiert, die durchweg «offen» und nicht geschlossen sind?

Mario Merz beantwortete diese Frage ganz konkret: Nur wenn der Schöpfer eines Kunstwerkes nicht einfach nur von dem eher «mechanischen» Antrieb motiviert wird, etwas «herzustellen», sondern von dem WILLEN, etwas «zu erschaffen»! Dieser Wille wird gesteuert von dem konfuzianischen JEN (Menschsein). Es ist das JEN, das zu dem eigentlichen Akt der Konstruktion führt. Und das JEN ist es auch, das die Gesetzmässigkeiten, die dieses Werk beinhaltet, erst in Bewegung setzt (und sie gleichzeitig stützt).

Im umgekehrten Fall sind diese Gesetze sinnentleert. Ohne die sie antreibende Kraft (das JEN) vermögen sie nicht zu bewirken, dass das menschliche Element und seine Konstruktionen in eine Harmonie oder höhere Form der Vollkommenheit münden.

DEMOSTHENES DAVVETAS ist Schriftsteller und lebt in Paris. Er schreibt regelmässig für «Libération». Bisher sind von ihm erschienen: «Oreste», Flammarion, 1986, und «Eros im Kampf», Edition E. Kaufmann Zürich, 1987.

Die Merzsche Gesellschaft und der Himmel

Als gegenständlichen «Beweis» seiner Ideen präsentiert uns dieser italienische Künstler die Schöpfung seines IGLU: dessen halbkugelförmigen Umriss, stets durch feste Fundamente mit dem Boden verbunden, die aber nie von geometrischer Klarheit sind; diese Gesamtform ist die Darstellung einer Gesellschaft.

(Der Künstler benutzt hierfür Materialien, die durch ihre horizontale und vertikale Plazierung bildmässig die hemisphärische Geometrie durchbrechen.)

Die durch das IGLU dargestellte Gesellschaft besitzt seit ihrem Anbeginn bestimmte Gesetze: sie sind die hauptsächlichen Elemente, die MARIO MERZ für seine Arbeiten benutzt.

Diese von ihm verwendeten Elemente sind von Fall zu Fall verschieden (z. B. bei Ausstellungen, Installationen usw.); sie tauchen aber immer wieder auf, als wären sie in einen Kreis fester Ideen eingebunden, sind also die Schlüssel seiner «künstlerischen Gesellschaft».

Die Elemente als Gesetzmässigkeiten der Merzschen Gesellschaft wurden nicht ausgewählt bzw. stützen sich nicht auf die Grundlage trockener mathematischer, geometrischer, politischer, ästhetischer oder architektonischer Notwendigkeiten dieser Gesellschaft, sondern hauptsächlich auf die Notwendigkeit des JEN.

Konkreter bedeutet das: wenn MARIO MERZ in seinen Werken unter anderem Wachs, Glas, Plastilin usw. verarbeitet, so verwendet er diese Materialien nicht in einem statischen oder unstatischen Sinn. Er gebraucht sie als die Verkörperung, als ein Symbol von Energie, von Bewegung, von Lebendigkeit. Merz stützt sich also in seinen Werken auf die Bestandteile, die Zusammensetzung und den Gebrauch der Elemente/Gesetzmässigkeiten, die er immer wegen ihrer vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten auswählt. Derselbe Geist von Energie und Bewegung beherrscht auch die Auswahl anderer Gesetze der Merzschen Gesellschaft: z. B. das NEON, die Zeitungen, die REISIGBÜNDEL oder gar den Gebrauch des mathematischen Systems «Fibonacci». Alles dies sind Materialien, die unter dem Einfluss des JEN verwendet werden. Was für einen anderen Sinn hätten denn die Gesetze einer Gesellschaft als zur Harmonie des Kollektivs beizutragen? Gemeint sind Gesetze, die das Althergebrachte mit dem Neuen verbinden (z. B. REISIGBÜNDEL mit dem Material NEON), die alltäglichen Informationen mit dem technologischen Fortschritt und der Wissenschaft (z. B. die Zeitungen und darüber das versinnbildlichte System FIBONACCI).

Neben den obgenannten Elementen/Gesetzmässigkeiten gibt es noch ein Gesetz, das nicht als das Ergebnis einer bestimmten Materialauswahl oder Materialart gelten kann. Es ist das Ergebnis eines Willensaktes des Künstlers, in der Form seiner Schöpfung einige «Öffnungen» bestehen zu lassen.

Diese Öffnungen sind die Ritzen. Die Merzsche Gesellschaft befindet sich nicht in einem Zustand der Selbstgenügsamkeit. Ganz im Gegenteil: Sie glaubt, als der «Mikrokosmos» die Möglichkeit zu einer Verständigung mit dem «Makrokosmos» zu haben. Diesen Wunsch oder Glauben symbolisieren in den IGLU also die Ritzen: sie sind der Durchgang, der den beidseitigen Dialog zwischen MENSCH und HIMMEL ermöglicht. Mit Hilfe der Ritzen übermittelt der HIMMEL seine Botschaften an die menschliche Gesellschaft der IGLU. Durch sie ruft das «Menschliche» den HIMMEL an. Und durch sie will MARIO MERZ – mit seiner CITÉ, seinem Werk – folgendes ausdrücken: Wer das «Nicht-Greifbare» berühren will, darf sich nicht in die IGLU einschliessen. Oder: Wer nicht mit ansehen will, wie sein Staat, einer Blume gleich, dahinwelkt, verrottet und schliesslich zusammenbricht (anstatt sich zu erneuern), der sollte sich nicht allein der Jagd und der Kommunikation mit dem «Nicht-Greifbaren» widmen, sondern sich den menschlichen Dingen zuwenden.

(Übersetzung aus dem Griechischen: Bettina Mette)

The "JEN" of Kung Fu-Tse and the MERZIAN CITY

DEMOSTHENES DAVVETAS

Often in his interventions about the genesis of the IGLOO concept, Mario Merz cites as one of the causes, the phrase of the Asian General Giap: "If the enemy is too concentrated, he loses ground, if he spreads out, he loses force."

These words, every time that I have heard or read them in print, have brought to mind another phrase from a selection of Confucian sayings (No. 165): "Whoever studies, but does not think, is lost. Whoever thinks, and does not study, is in danger."

I found a relation between the two above paragraphs which was best expressed in the following question-problem: how is it possible for the creative subject to create without limiting the form of his creation, or, in other words, is it possible for the creator to construct forms which are constantly open and never close? Mario Merz, in response to these questions, specifies, the following: only when the subject of the construction is driven not simply by some mechanical disposition "to create" but by a DESIRE "to create." This desire is governed by the Confucian JEN (translated: humanity), it is the JEN which guides the act of construction, the JEN which activates the laws which are contained in and support this construction.

In the opposite case of mechanical disposition the laws are unjust. Without a motivating power (JEN), laws are unable to incorporate both the human element and its constructions and thus to lead to a more harmonious or higher form of perfection.

The Merzian Society and the Heavens

To materially prove his point, this Italian artist offers the construction of the IGLOO: his hemispheric line, always based on sturdily grounded foundations, and never simply a clean geometric form (the artist covers this igloo in all sorts of materials which, through their horizontal and vertical placement, iconographically break with the hemispheric geometry) suggests the presence of a whole society. And this society from its concep-

DEMOSTHENES DAVVETAS is a writer who lives in Paris. He writes regularly for "Libération" and is the author of "Oreste," Flammarion, 1986, and "Eros im Kampf," Edition E. Kaufmann Zürich, 1987.

MARIO MERZ, IGLOO DI PIETRA (IGLU AUS STEIN / *STONE IGLOO), 1968–82, INSTALLATION: DOCUMENTA 7 KASSEL, 1982.* (Photo: Salvatore Licitra)

tion has certain laws: and these laws are the basic ingredients of Mario Merz's work.

Depending on what the particular situation demands (an exhibit, an installation, etc.) he will employ one or the other of these ingredients, but always all the ingredients are implicitly present; like a circle of underlying assumptions which constantly repeats itself, they are the basic keys to his artistic society.

The ingredients-laws of the Merzian civilisation were originally chosen and constructed, not on the basis of the dry mathematical, geometrical, political, aesthetic or architectonic needs of society, but on the basis of the JEN's need.

And even more specifically: when Mario Merz uses wax or glass or plasticine, etc. in his work, amidst all the rest of his materials, he doesn't use it as something static, as something that shrinks and stays put, but rather as the embodiment of the living, like some symbol of motion. This dynamism is based on and aided by the process of composition and the incorporation of those ingredients-laws which were chosen, in the first place, because of their many faceted powers.

This same spirited energy and motion governs the choice of other Merzian laws: for example the use of neon, newspapers, bundles of sticks and even mathematical system; Fibonacci's all materials are employed in the name of JEN. And what else could these society's laws offer, laws that are capable of marrying the old with the new (bundles of sticks with neon), everyday bits of information with the development of technology and science (the Fibonacci system superimposed on the newspapers), except a way of symbolizing the harmony of a collective identity?

Along with the above laws-materials, there is yet another law, which is not the product of a specific material choice or material form. Instead, in positive terms, I could call it the product of the subject's desire (of the artist, in our case) to leave some blank space. These blank spaces are formal fissures; the Merzian society can not completely fulfill itself; it is never thoroughly satisfied nor self-sufficient. On the contrary, it wants to believe that it might, no matter how microcosmic its own proportions, have the ability to communicate with the macrocosmos. It depends referentially on the macrocosmos. This is the belief or desire that is expressed by the fissures in the IGLOO; and that allows a two-way dialogue between the HUMAN and HEAVENLY.

Through these fissures the HEAVENLY passes its signs to the human society of the IGLOO. Through these fissures the HUMAN invokes the HEAVENLY.

It is as if with these fissures and his city (his work) Mario Merz is saying or trying to say: those who want to gain access to the UNTOUCHABLE should not alienate themselves in an IGLOO; if they do not want to see their community wilt like a flower and rot, instead of renewing itself and only much later falling to ruin, then they should forget the UNTOUCHABLE and busy themselves instead with the truly human.

(Translation from the Greek: Karen Van Dyke)

HARALD SZEEMANN

Präsenz – Rätsel – Grössen

Was ist es?

Das ist kein Haus

Das ist keine Skulptur

Das ist kein Bild

Bildträger manchmal

Schriftträger oft

Fassade nie

Es ist nicht lediglich Menschenwärme im Kalten

Es ist nicht nur Strahlung im Warmen

Es ist profan und sakral

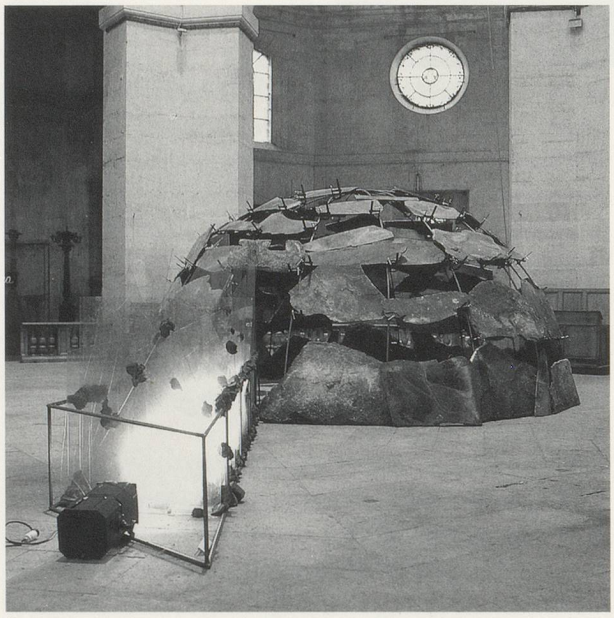
Am Boden ist es, oben und dazwischen

Wunder im Raum tut es, dunkel und licht

Über-all, ecken-los

Was ist das?

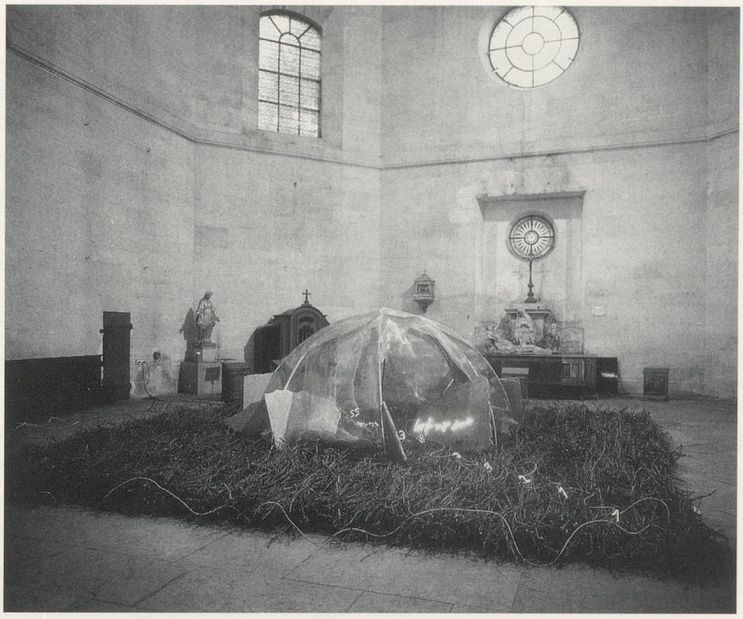
DER IGLU VON MARIO MERZ.



MARIO MERZ, NOI GIRIAMO INTORNO ALLE CASE O LE CASE GIRANO INTORNO A NOI? (DREHEN SICH DIE HÄUSER UM UNS ODER DREHEN WIR UNS UM DIE HÄUSER? / *DO THE HOUSES REVOLVE AROUND US OR DO WE REVOLVE AROUND THEM)?, 1977/1985,* ⌀ 500 x 270 x 1000 cm / *⌀ 16' 5" x 8' 10" x 32' 10". INSTALLATION: CHAPELLE DE LA SALPÊTRIÈRE, PARIS, 1987.* *(Photo: Salvatore Licitra)*

HARALD SZEEMANN

Presence - Riddle - Entities



MARIO MERZ, LUOGHI SENZA STRADA (UNWEGSAME ORTE / *IMPENETRABLE PLACES)*, 1974/1987, METALLSTRUKTUR, STEIN, REISIG, NEON / *METAL STRUCTURE, ROCKS, FAGOTS, NEON,* ⌀ 400 x 220 cm / *13'2" x 7'3"*, REISIGQUADRAT / *SQUARE OF FAGOTS* 800 x 800 cm / *26' x 26'. INSTALLATION: CHAPELLE DE LA SALPÊTRIÈRE, PARIS, 1987.* *(Photo: Salvatore Licitra)*

What is it?

It's not a house

It's not a sculpture

It's not a picture

Pictorial vehicle sometimes

Scriptorial vehicle often

Façade never

It is not merely human warmth in coldness

It is not only radiation in warmth

It is profane and sacred

On the ground it stands, above and inbetween

It performs miracles in space, darkness and light

Over-all, corner-less

What is it?

MARIO MERZ'S IGLOO

(Translation: Catherine Schelbert)

Die Gegenwart des Werks

DENYS ZACHAROPOULOS

Das Werk von Mario Merz weist in seiner Herkunft auf mehr als eine Quelle zurück: Auf Empedokles ebenso wie auf Rabelais, auf Leonardo wie auf Bruegel, auf Voltaire und Nietzsche, auf Leopardi und Pound, Monteverdi und Wagner, Bernini und Sant'Elia, de Chirico und Boccioni, Giordano Bruno und Cuvier, Géricault und Fautrier usw. Es ist Überfluss, Richtung, Bewegung, Dynamik, geht immer wieder über sein eigenes Stillstehen hinaus. Ungestüm wirft sich das Werk jeder ikonographischen Organisation, jeder Symbolik voraus und bringt den Sinn gerade in seiner poetischen Fremdheit, in seiner politischen Vertrautheit hervor. Jede Evidenz ist hier nur eine neue Hypothese des Unwahrscheinlichen, und jede Unwahrscheinlichkeit ihrerseits nur der Seitenweg, auf dem der Sinn in die Gegenwart eintritt. Was im Innehalten verworren scheinen könnte, ist in der Bewegung nichts als die Verbindung der Unterschiede: Ziffer, Poesie, Kritik, Ironie gegenüber jedem Schicksal, jeder Bedeutung, jeder Bestätigung, jeder Geschichte. [1] Die Gegenwart der Ziffer ist die unendliche Zahl, die ihre Wirklichkeit jenseits von Zufall und Notwendigkeit enthält.

Seit 1970 leitet die Proliferation der Ziffern, wie sie von dem Mönch Leonardo von Pisa (bekannt unter dem Namen Fibonacci) gedacht wurde, in Mario Merz' Werk vollkommen zwanglos das Politische, Poetische und Künstlerische, insofern sie ein und dasselbe komplexe Sein des Werkes ausmachen, nämlich analog zum Biologischen, Mathematischen und Physischen, das ebenso eine einzige, vielgestaltige Wirklichkeit der Proliferation ist. [2] Diese Gleichursprünglichkeit der Dinge gestaltet im Werk beständig das Überschreiten jeder referentiellen Funktion, wenn man bedenkt, dass die Proliferation selbstbezüglich ist und sich ausschliesslich aus ihrer Selbsterzeugung ableitet. Die Gleichursprünglichkeit der Dinge lässt den Raum zu einer komplexen Bewegung werden, in der das Gedächtnis, das Tier und die Ziffer nie in einem (dialektischen) Dreischritt erstarren, sondern sich mit dem Sinn des Lebens selbst verbinden und in jedem Augenblick die ihm unmittelbare Virtualität bezeichnen. Der Mensch, das Werk und das Ereignis bringen also die offenkundige Aktualität jener Gleichursprünglichkeit hervor – die Gegenwart dieses Lebens und seine unumgehbare Prägnanz. Tatsächlich lässt sich aus dieser Sicht der Horizont des Werks umreissen. Das Erfassen des eigentlich unmöglichen, aber gegenwärtigen Abstandes zwischen Sicht und Horizont, zwischen Werk und Ereignis gibt den Menschen, und zwar nicht, um ihn zu zerteilen oder seine Dualität zu behaupten, sondern um den Menschen mit der Welt zu vereinigen, ohne ihn zu vereinheitlichen. Hier wird das Prinzip selbst berührt, das die Fibonacci-Folge beginnen lässt: 1.1.2.(3.5...): die mit sich identische Ziffer, die dabei zugleich das ist, was ihr vorausgeht und was ihr folgt, die also jedesmal mit sich selbst identisch

DENYS ZACHAROPOULOS ist Kunstkritiker und lebt in Paris.

und gleich den anderen ist. Damit wird ebenso der Sinn der Spirale deutlich: Kaum bezeichnet sie die Eventualität einer Geschlossenheit eines Kreises, öffnet sie sich unumkehrbar der Äusserlichkeit einer Welt, die sie als Raum und als Sinn erfasst.

In diesem doppelten Erfassen gibt das Iglu zugleich das Werk und das Ereignis, den Ort und den Sinn der Dinge, den Menschen und die Welt. Über alle Dialektik, alle Zerteilung und Vereinheitlichung hinausgehend durchdringt das Iglu gegenwendig das Offene und das Geschlossene, das Volle und das Leere usw. Das Iglu ist die einzige Konstruktion, Architektur, Wohnstätte, die weder Dekoration noch Schmuck, weder Komposition noch Einebnung der Teile in einem hierarchisierten Ganzen kennt. Es ist Form, Funktion und Werk in einem; und deshalb ist das Werk Ereignis und bleibt doch Werk. Mario Merz' Werk ist weder Skulptur noch Malerei; es ist eine Wirklichkeit, die im Moment selbst ihres Erfassens realisiert wird; es ist Gegenwart und Form jenseits des Dreischritts der Zeiten und des Raums. Die Proliferation bei Fibonacci kennt keine dialektische Aufhebung. Sie hört nicht mit 1.2.3. auf, sondern krümmt und entfaltet sich, wenn es Falte und Entfaltung [3] gibt; doch gibt es niemals eine Verschliessung, weil sie sich in einer einzigen Zeit und in einem Raum faltet und entwickelt, den man schwerlich von einem Ort trennen könnte – wenn es sich auch um einen mentalen Ort handelt, zu dessen Materialität, Erfassen und Bekundung das Werk wird. Zumal dieser mentale Ort nicht in einer «einfachen», sondern in einer «komplexen» Weise mental ist: er ist immer identisch mit einem physischen Ort, mit einem Sinn, der das Wirkliche kennt und es in diesem Sinn erkennt, weil er mit ihm zusammen entsteht, ihm gleichursprünglich ist. Ebenso ist die Ziffer zugleich Natur (Ursprünglichkeit), die Sprache Poesie, der Mensch Werk und die Erkenntnis Ereignis. All das geschieht sogar den Dingen, den Formen zuvor. Dieses «Zuvor» lässt sich kaum ebenso glücklich wie im Griechischen kennzeichnen, das einst den Sinn des Wortes «meta» prägte, um so von einer «Meta-Techne» (spiegelbildlich zu einer Metaphysik) sprechen zu können. Alle Fragen nach einer terminologischen Ordnung schliessen sich heutzutage eher wieder an die Aporien von Molières Monsieur Jourdain als an die des Aristoteles an. Aber belasten wir uns nicht mit pedantischen Diskussionen und naiven Meinungen; wir wollen hier nur festhalten, dass dem Werk und den Dingen zuvor das Ereignis in der Idee des Werks selbst seinen Ort findet – in seinem Projekt und seinem Sinn, die nichts anderes sind als die Idee selbst der Gegenwart. [4]

Die Kunst ist die Ordnung der Gegenwart. Ihre unzähligen Hypothesen, ihre unberechenbaren Virtualitäten geben den Blick auf die Evidenz ebenso wie auf das Unwahrscheinliche frei. Sie kommen jedoch erst in der Dimension in ihr Eigenes, welche sich die Zeit der sinnlichen Erfahrung wie auch die geschichtliche Zeit aneignet; und diese Dimension lässt nun ein Ding der Welt gegenwärtig sein, indem es sich selbst gegenwärtig ist. Sie bezeichnet nichts anderes als die Dimension des Werks, die der Kunst die Eitelkeit der Objekte, die Endlichkeit der Umrisse nimmt und sie in die unreduzierbare Dynamik der Existenz überführt. Das Werk ist deshalb die «feierliche» Form, durch die Gegenwart sich selbst ihre Gegenwart verleiht und die Abwesenheit erfasst, und zwar gerade nicht im Modus des Stillstellens oder des Bildes. Den Dingen und den Wesen zuvor erweist sich die Abwesenheit also nur als eine bedrohliche Version des A priori des Raums [5] – als das Ungedachte, das die Leere vertreibt.

Innerhalb einer Diskontinuität – desjenigen Raums, der die Brüche enthält, ohne daraus seine Umrisse zu machen, und in dem die Innerlichkeit in sich selbst unbegreiflich, wenn nicht unmöglich ist – geben sich das Ereignis und das Werk mit ebensolcher Intensität wie d i e Zeiten. Es gibt niemals drei Zeiten, also Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft; es gibt sie nicht und gibt sie zugleich doch, weil es immer d i e Zeit gibt. Die Artikulationen des Werks bedeuten eine einzige Unmöglichkeit, die sich als möglich gibt und ebenso als Negation ihrer Möglichkeit durch die Wirklichkeit, welche die Unmöglichkeit ergreift und verwirklicht, ohne sie zu kennen. Sie unterdrückt sie nicht noch überholt sie sie, sondern verkennt sie in einem positiven Modus. Das Werk hält niemals inne, wie auch das

Leben nur in seinem Zuendegehen innehält; es sei denn, es hielte seine Formen zurück, wie eine Macht seine Entscheidungen. Die Artikulationen dieser Formen und Entscheidungen indessen bewirken nur eine Üppigkeit, eine Verästelung, in denen allein der gegenwärtige Weg, das aktuelle Werden ihre positive Unentscheidbarkeit bekräftigen; die einer Form, welche nie aufhört, Werk zu sein, also Augenblick und Ort der Arbeit – ein Ding, das nur durch die doppelte (oder vielfache) Verwandlung seiner selbst und der Bedingungen seiner Möglichkeit existiert. Deshalb ist es, das Ding, gegenwärtig, insofern es Werk ist, d. h. jenseits aller Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit, ohne den mindesten Rückgriff auf eine Wirkung der Anwesenheit (wie etwa die Intensivierung der Anwesenheit durch das Mittel der Apostrophe oder anderer Figuren). [6] Es ist Form [7] in der Gegenwart; es ist Gegenwart der Form – Erfassen in der Zeit und in der Idee der Zeit, die zugleich als Raum der Idee und Materialität des Ereignisses, als Kraft und Boden verwirklicht ist. [8]

Offenkundig erfasst die Sprache der Kritik bzw. der Theorie nur mit Mühe den lebendigen Stoff. Wie das Wort «Hund» nicht beisst (Henry James), so ist das Werk Mario Merz' i m T e x t nur in der grundlegenden Unentschiedenheit zwischen der Antizipation eines Prinzips einerseits, das kaum den Beginn des Anwachsens: 1.1.2.(3.5.) bezeichnet, und ebenso dessen Einklammerung andererseits, die mit dem durch den Sinn der Ziffer Zwei (2) gestellten Problem einhergeht – dem Problem der Trennung und der Identität, das allem Nachdenken über die Repräsentation seit Platon implizit ist. Angesichts dieser Dialektik, die jeder Arbeit an der Bedeutung, jeder Textualität innewohnt, «macht mich das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume schaudern». [9] Die Spirale ist in der Sprache kaum skizziert, um gleich in eine Schleife umzuschwenken, die den Kreis wieder schliesst. Hegel oder Proust führen uns immer wieder auf die Vernunft, auf die Erinnerung, auf die wiedergefundene Zeit oder auf den Geist zurück, während das Werk von Mario Merz unerschütterlich seinen Gang zum Reich der Welt fortsetzt; dieses Wirkliche, das jedem Realismus und jeder Realität die Stirn bietet. Das Tier oder die Pflanze, das Mineral oder die Materie, das Menschliche oder das Aktuelle sind schliesslich die Gegenwart des Werks [10] und dasjenige, dem das Werk die Gegenwart gibt. Gerade das aber muss jedem Text entgleiten, weil es der eigentümliche Boden und die eigentümliche Kraft des Werkes ist, seine Unreduzierbarkeit und sein Unsagbares – das Ungedachte, das die Leere vertreibt, wie auch der Sinn, der das Denken trägt.

(Übersetzung aus dem Französischen: Reinhard Loock)

ANMERKUNGEN

1) Vgl. Karl Löwith: MEANING IN HISTORY. The University of Chicago Press. Chicago, London 1949, passim.

2) Die Fibonacci-Folge «fördert nicht den Widerspruch, sondern (die Zahlen) absorbieren ihn, so weit sie es vermögen, insofern bei jeder fünften Zahl die 5 wieder enthalten ist, weil die Zahlen vegetativ, biologisch natürlich sind; vorausgesetzt, dass sie eine Art vorhergehende Mutter und Vater haben, um den folgenden Sohn zu erzeugen.» Leonardo da Pisa: Liber Abaci (1202). Im italienischen Original zitiert bei Germano Celant: Mario Merz. Mazotta, Milano 1983, S. 60.

3) Gilles Deleuze: FOUCAULT. Minuit, Paris 1986, S. 115–130, und das Kapitel «Sur la mort de l'homme et le surhomme», a. a. O., S. 131–141.

4) «Die Vergangenheit bringt nicht die Gegenwart hervor, weil sie gerade in dem Moment stirbt, in dem die Gegenwart eintritt, weil diese sich von ihr löst, um zu leben, und darin ihre absolute Unabhängigkeit manifestiert. Wenn also die Gegenwart determiniert ist, dann nur durch das, was niemals Gegenwart ist und niemals die Vergangenheit in einem Augenblick werden kann. Sonst ist sie absolut frei. Diese Zeit ausser der Zeit nennen manche die Ewigkeit, andere die Zukunft. (...) Aber die Zukunft ist nur eine Instanz der Ewigkeit; denn wenn sie ein Moment der Dauer wäre, ginge sie eines Tages aus dem Zustand der Gegenwart hervor. Ewigkeit und Zukunft haben in ihrem Bezug auf die Gegenwart einen gemeinsamen Charakter, insofern beide d i e I d e e d e r G e g e n w a r t sind. Und wenn die Gegenwart wirklich determiniert ist, dann kann sie es nur durch ihre Idee sein, u n t e r d e r B e d i n g u n g jedoch, d a s s m a n n i c h t d u r c h s i e d i e g e g e n w ä r t i g e I d e e d e r G e g e n w a r t v e r s t e h t.» Brice Parain: Recherches sur la nature et fonctions du langage. Gallimard, Paris 1942, coll. Idées, S. 236 f. (Unterstreichungen von mir, D. Z.)

5) Kant, KRITIK DER REINEN VERNUNFT, französische Ausgabe, P. U. F. Paris 1944, S. 56–57, vgl. D. Zacharopoulos, DE KANT À MONET. REPRÉSENTATION DE L'ESPACE. ESPACE DE LA REPRÉSENTATION. POINT AVEUGLE, in Artists 15, Paris, Frühling 1982.

6) «DU SUBLIME». Les Belles Lettres, Paris 1965, S. 26–31.

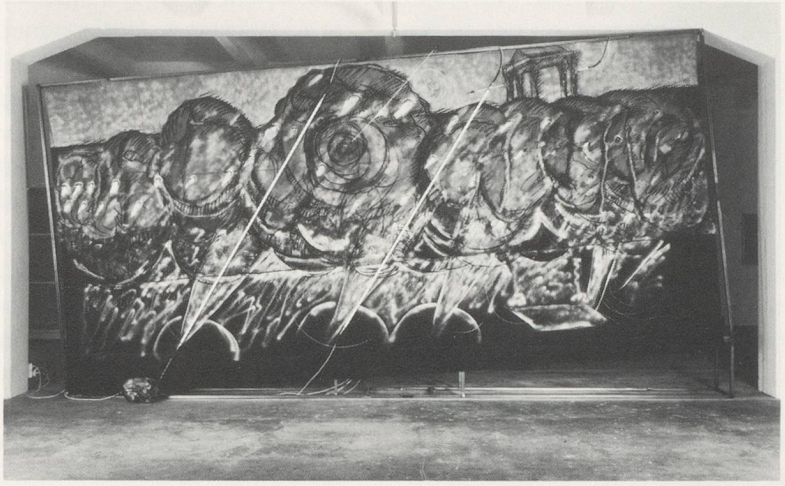
7) Zum Begriff der Form vgl. Henri Focillon: VIE DES FORMES, P. U. F., Paris 1943, passim.

8) Zum Verhältnis von «Boden» und «Kraft» im Werk von Mario Merz vgl. Denys Zacharopoulos: Mario Merz: Solitaire/Solidaire. In: ARTSTUDIO 3, Paris, Januar 1987, S. 93 f., ausserdem den genannten Text Deleuzes (Anm. 3) über Foucault, S. 137.

9) Blaise Pascal: PENSÉES, Nr. 201 (Lafuma), Nr. 206 (Brunschvicg).

10) «Animali, vegetali e minerali sono insorti nel mondo dell'arte.» Erster Satz von Germano Celants ARTE POVERA, Mazzotta, Mailand 1969, S. 225.

MARIO MERZ, TEMPEL, VON DEN ABGRÜNDEN ENTFÜHRT / *TEMPLE, RAPED BY THE ABYSSES, 1981,*
BEMALTE LEINWAND, NEON, METALLSTRUKTUR / *PAINTED CANVAS, NEON, METAL STRUCTURE,*
380 x 700 x 65 cm / *12' 6" x 23' x 2' 2"*. INSTALLATION: HALLEN FÜR NEUE KUNST SCHAFFHAUSEN.
(Photo: Paolo Mussat Sartor)



The Present of a Work

DENYS ZACHAROPOULOS

Mario Merz's work draws its roots from Empedocles and from Rabelais, from Leonardo and Bruegel, from Voltaire and Nietzsche, from Leopardi and Pound, from Monteverdi and Wagner, from Bernini and Sant'Elia, from Chirico and Boccioni, from Giordano Bruno and Cuvier, from Géricault and Fautrier, etc... It is altogether overspill, trend, movement and dynamics. It ceaselessly moves ahead of its own limits. It impetuously precedes all iconographical organisation, all symbolical arrangement, in order to generate sense at the actual point of its poetic strangeness, of its political familiarity. Each bit of evidence is a new hypothesis for improbable events, and each improbability is a bias through which sense shifts into the present. What might seem confused at a standstill, turns, once it starts to move, into a fusion of distinctions: numbers, poetics, critical thought, and ireny, as opposed to all destiny, all signification, all confirmation, all history. [1] *The present of a numerical configuration is the infinite number containing its reality beyond chance and necessity.*

The proliferation of figures uncovered by the monk Leonardo da Pisa (ca. 1180–1240), later known as Fibonacci, has been ruling Mario Merz's work since 1970, driving in its wake politics, poetics and art as a sole complex entity of the work, just as biology, mathematics and physics are but one manifold reality of proliferation. [2] *This co-naturality of things strips the*

DENYS ZACHAROPOULOS in an art critic. He lives in Paris.

work of referential functions: proliferation, being sui-referential, ceaselessly generates itself. This co-naturality of things turns space into a complex movement where memory, animals and numbers never freeze in a rigid triangular structure, but merge with the sense of life itself, announcing at every moment its impending virtuality. Hence Man, work and event constitute the blatant actuality of space the present of life and its inescapable impact. In fact, this defines the horizon of Merz's oeuvre. There Man is given by his grasp of the basically impossible, but inescapably present gap between a view and a horizon, between a work and an event. The point is not to divide Man or to stress his duality, but to unite him without unifying him with the world. This, in fact, is the principle behind Fibonacci's series: 1.1.2. (3.5. . .): the number is identical to itself but is also that which precedes and follows it, so that it is always equal to the others. This is also the sense of the spiral: no sooner does it herald the possibility of a closure, than a circle will irreversibly open itself to the exteriority of a world seen and seized as being space and sense.

Within this double grasp, the igloo is a given of both work and event, of both place and sense of things, of both Man and the world. Moving beyond all dialectics, all divisions and all attempts at unification, the work criss-crosses what is open and what is closed, what is full and what is empty, etc . . . Amongst constructions, dwellings and architectural forms, igloos are unique for they need no decoration, no composition, no levelling out of various parts within the hierarchy of a whole. The igloo is form, function and work at the same time. This is why the work is an event while it is also a work. Neither painting nor sculpture, Mario Merz's work becomes real at the moment of its comprehension: it is there, it is present, and thereby gives form beyond the triangularity of space and times. Fibonacci's proliferation is alien to dialectical suppression. It does not stop at 1. 2. 3. but coils up and unfurls. It may fold and unfold, [3] *but it never folds back upon itself, because it folds and unfolds within one time and one space that could hardly be dissociated from a place – be it a mental place where the work would materialize, where the work would materialize, where it could be grasped and manifest. Moreover, this mental place is never "simply" but always "complexly" mental. It is constantly identical to a physical place, to a sense that knows reality and acknowledges it as such, because it was born with it, because it naturally belongs with it. Thus, numbers are also nature, language is poetry, Man is work, and knowledge is event. This happens prior to things, prior to forms, prior to sense. There is no more apt designation of this "priority" than the Greek word "meta," which allows us to speak of meta-techne (in analogy to meta-physics). Yet nowadays, any discussion on terminology will have less to do with Aristotle's aporiae than with those of Molière's Monsieur Jourdain. But let us not burden ourselves with pedantic discussion and naive opinions. It only remains to be said that, prior to a work and prior to things, an event finds its locus within the idea of the work itself, within its project and sense, within an idea of the present.* [4]

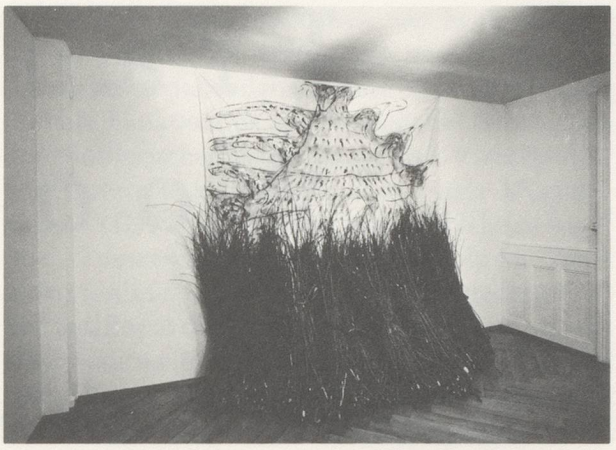
Art is the order of the present. Its innumerable hypotheses, its unaccountable virtualities have to do with obviousness as well as with improbability. They are actually given, but only with a dimension that appropriates both the time of sensory experience and that of history. Hence, things can be present to the world while they are present to themselves. Such a dimension is that of a work which removes art from the vanity of objects, from the finite status of shapes, to bring it back to the irreducible dynamics of existence. The work is the great form through which the present presents itself and takes hold of absence apart from the mode of standstills or of images. Absence, being prior to things, is then merely a threatening version of the a priori of space [5] *– the unthought that sweeps the void away.*

Work and event are given with the same intensity as t h e times, within the discontinuous configuration of a space that contains breaks without appropriating their contours, of a space where interiority is at the same time inconceivable and impossible. There are never just three times (past, present, and future): they do and they do not exist at one and the same time, they are never there, because there, they will always be time. The work's articulations are one, sole impossibility that acts as if it were possible and simultaneously negates its own possibility, through the present that grasps and actualizes it without knowing it. It does not suppress it or go beyond it, but positively ignores it. The work never stops, just as life only stops when it ceases to be, unless form is held back, just as power holds back deci-

sions. Meanwhile, the articulations of these forms and decisions are but a teeming abundance, a ramification where only the present itinerary, the current evolution can ensure their positive undecidedness: that of a form which never ceases to be a work, i. e. a time and place of work. Such a thing can only exist through a double (or multiple) transformation of itself and of its conditions of possibility. Hence, the thing is present inasmuch as it is a work – i. e. beyond all dialectics of presence and absence, without the slightest recourse to an effect of presence (such as emphasizing presence by means of an apostrophe or any other rhetorical figure).[6] *This is form*[7] *in the present; it is the present of form – grasped within time and within the idea of time which is actualized as the space of an idea and as the materiality of an event envisaged as a force and field at the same time.*[8]

It seems obvious that critical – let alone theoretical – language can hardly grasp living matter. Since the word "dog" does not bite as Henry James says, Mario Merz's work is, in its text, nothing but deep rooted indecision between the anticipation of a principle which hardly marks out a starting point for proliferation – 1.1.2.(3.5.), and the suspension of this principle by virtue of the question it raises about the sense of the number two (2): the question of separation and identity implicit in all discussions on representation since Plato. In the face of such dialectics, inherent to all research on meaning, to all configurations of text, "I shudder at the eternal silence of those infinite spaces."[9] *No sooner has the spiral been sketched within language, than it turns immediately into a loop which closes the circle. Both Hegel and Proust strive to bring us back to reason, to memory, to Time regained or to the spirit. Meanwhile, Mario Merz's work moves on, implacable, towards the empire of the world: an actuality that defies all realism and all reality with its positive inconceivability. Whether animals or plants, whether minerals or matter, whether human or actual, all are the work's present.*[10] *And it is their present that the work gives. This is actually what escapes all and any text, because it is, specifically, the work's force and field, its imperviousness to reduction and its unspeakability – the unthought that sweeps away both the void and the sense which carries thought.*

(Translation from the French: François Boué)



MARIO MERZ, VENTO PREISTORICO DALLE MONTAGNE GELATE (PRÄHISTORISCHER WIND VON VEREISTEN BERGEN / *PREHISTORIC WIND FROM ICY MOUNTAINS), 1977,* BEMALTE LEINWAND / *PAINTED CANVAS,* 147 x 240 cm / *57⅘ x 94½",* UND 13 REISIGBÜNDEL / *AND 13 FAGOTS. (Photo: Thomas Cugini)*

NOTES

1) See Karl Löwith, MEANING IN HISTORY, The University of Chicago Press, Chicago, London 1949. passim.

2) Fibonnaci's series "do not cultivate contradiction but absorb as much as they can, the contradiction whereby numbers are repeated, five after five, because they are vegetal, biologically natural, for they have a sort of preceding mother and father to make the son to come." Leonardo da Pisa, Liber Abaci, 1202, quoted in the 1228 edition by Germano Celant in Mario Merz, Mazzotta, Milan 1983, p. 60.

3) Gilles Deleuze, FOUCAULT, Minuit, Paris 1986, pp. 115–130 and the chapter "Sur la mort de l'homme et le surhomme." id. pp. 131–141.

4) "The past does not produce the present because it dies at the precise moment when the present is born, because the latter moves away from it to live on, thereby showing its absolute independence. If, then, the present is to be determined, it can only be by way of what the present never is and of what can never become the past within an instant. Otherwise, it is absolutely free. This time outside of time, some call it eternity, others the future (...). But the future is only one instance of eternity, because if it were a moment within duration, it would then go one day through a state of the present. Eternity and future have a common core in relation to the present: they are both an idea of the present. And, in fact, if the present is to be determined, it can only be by way of the idea of the present, provided however, that it will not be understood as the present idea of the present." Brice Parain, Recherches sur la nature et fonctions du langage, Gallimard, Paris 1942, Coll. Idées, pp. 236–237 (Underlined by D. Z.).

5) Kant, CRITIQUE DE LA RAISON PURE, P. U. F., Paris 1944, pp. 56–57. See also D. Zacharopoulos, De Kant à Monet. REPRÉSENTATION DE L'ESPACE, ESPACE DE REPRÉSENTATION, POINT AVEUGLE, in Artistes 15, Paris spring 1982.

6) DU SUBLIME, Les Belles Lettres, Paris 1965, pp. 26–31.

7) On the concept of form, see H. Faucillon, VIE DES FERMES, P. U. F., Paris 1943, passim.

8) On the relation between force and field in Mario Merz's work, see "Notre Solitaire Oblique Solidaire," ART STUDIO 3, Paris, Jan. 1987, pp. 93–94, as well as Gilles Deleuze's text (see footnote 3 above) p. 137, concerning Foucault's work.

9) Blaise Pascal, PENSÉES, 201 (Lafuma), 206 (Brunschwick).

10) "Animals, plants and minerals are entrenched in the world of art." Opening sentence of Germano Celant's ARTE POVERA, Mazzotta, Milan 1969, p. 225.