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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 15: Collaboration Mario Merz

Artikel: Maio Merz : Wege für hier und jetzt an unwegsamen Orten = Paths for here and now in impenetrable places

Autor: Grüterich, Marlis / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679863

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

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.

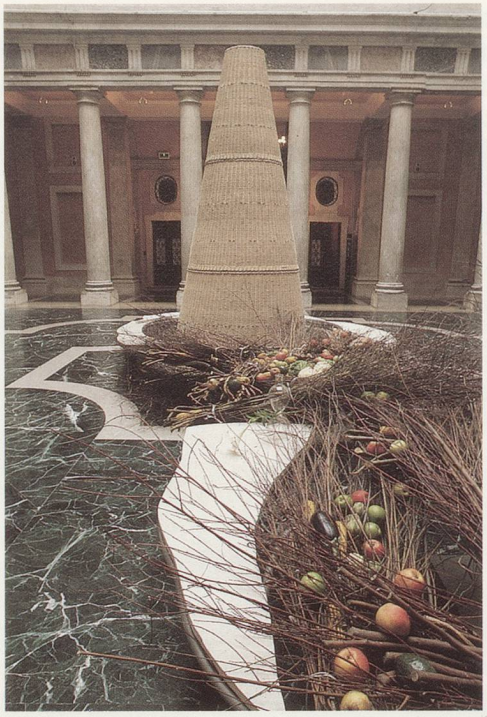
Venedig, April

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.

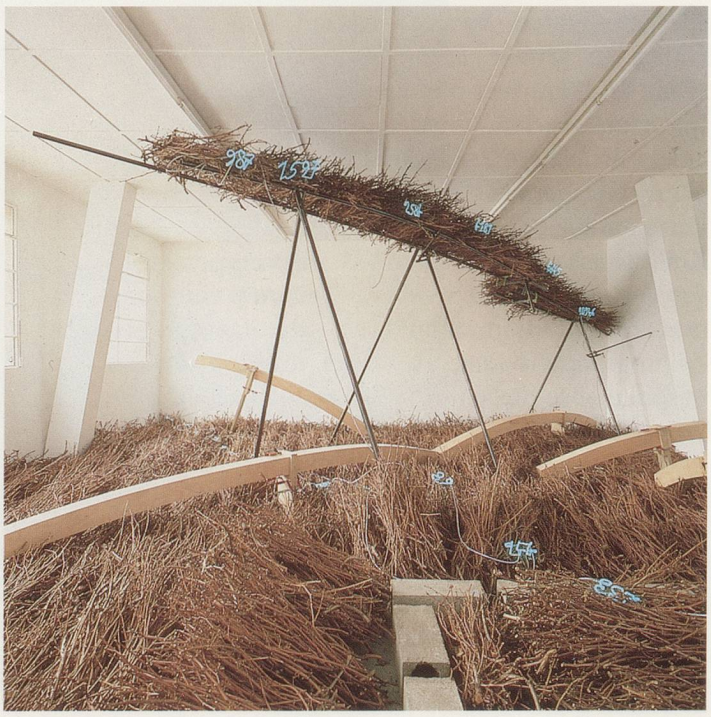
Die Biennale-Stadt entstaubte ein Monument. Arcimboldos Metamorphosen-Manierismus wurde zum Grundphänomen der Konzeptualisierung der Kunst bis ins 20. Jahrhundert hinein ausgedehnt. Der «Arcimboldo-Effekt» soll die vierte Dimension zur anschaulichen Funktion des Bilddenkens machen – in Duchamps Erotik-Mechanismen 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,
ø 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,* ø 300 x 160 cm / *ø 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.

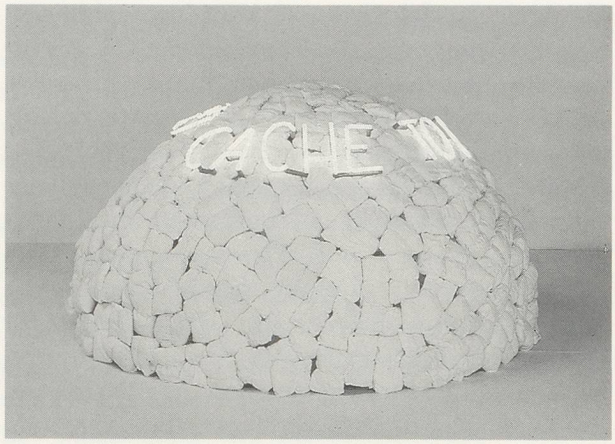
Paris, November

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.

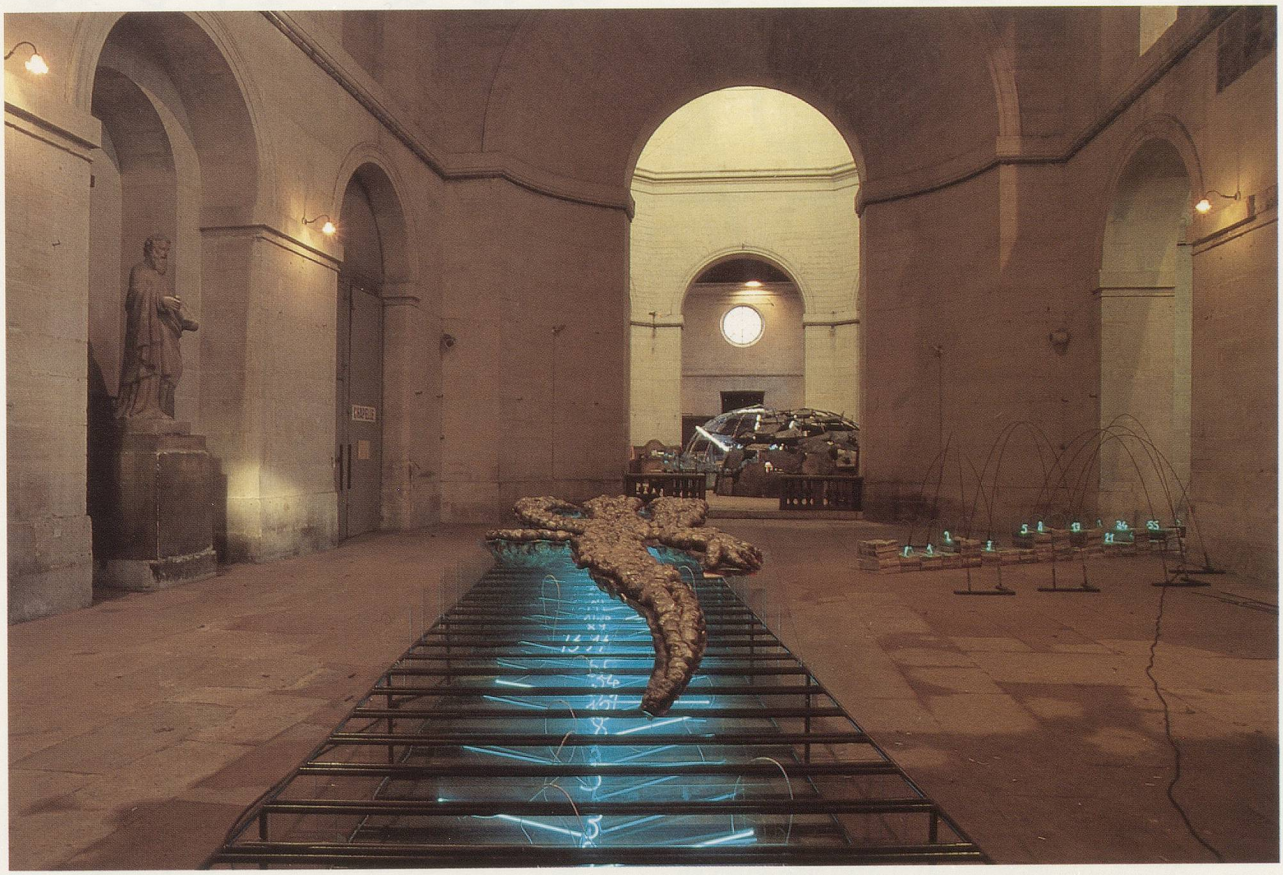
[6] Charles de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu, Vom Geist der Gesetze, 1748 erste Veröffentlichung anonym.

[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.

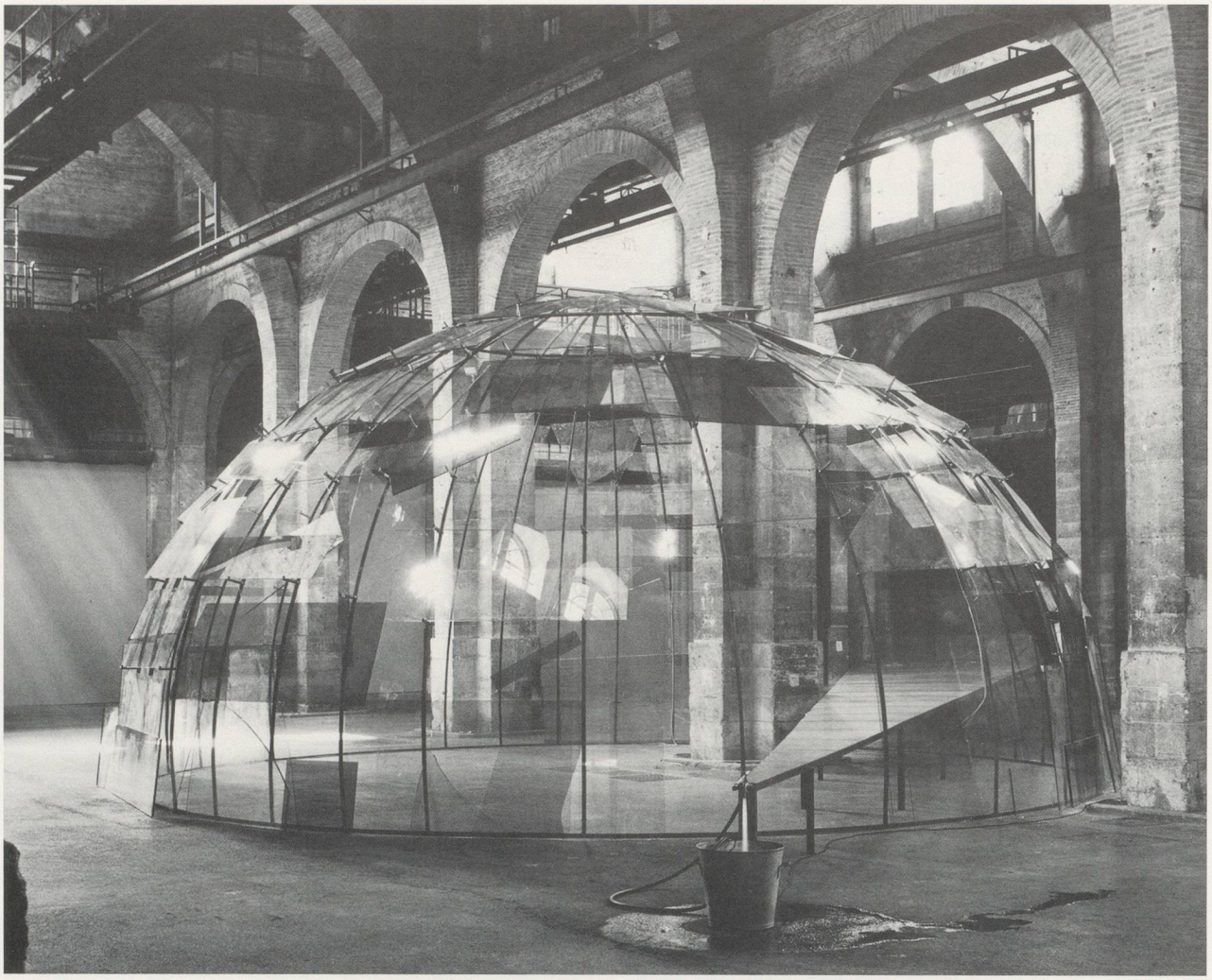
From the TGV-station in the middle of the stretch between Paris and Lyon, an icy canal followed the winding road through the wintery transparence of the rhythmically hilly landscape. Parasitic mistletoe high up in the wan old trees and cropped, juicy, reddish brown grapevines gave me signs of life between 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 E r d b e b e n = earthquake and E r d l e b e n) but not a p a r s p r o t o t o 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', ϕ 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.

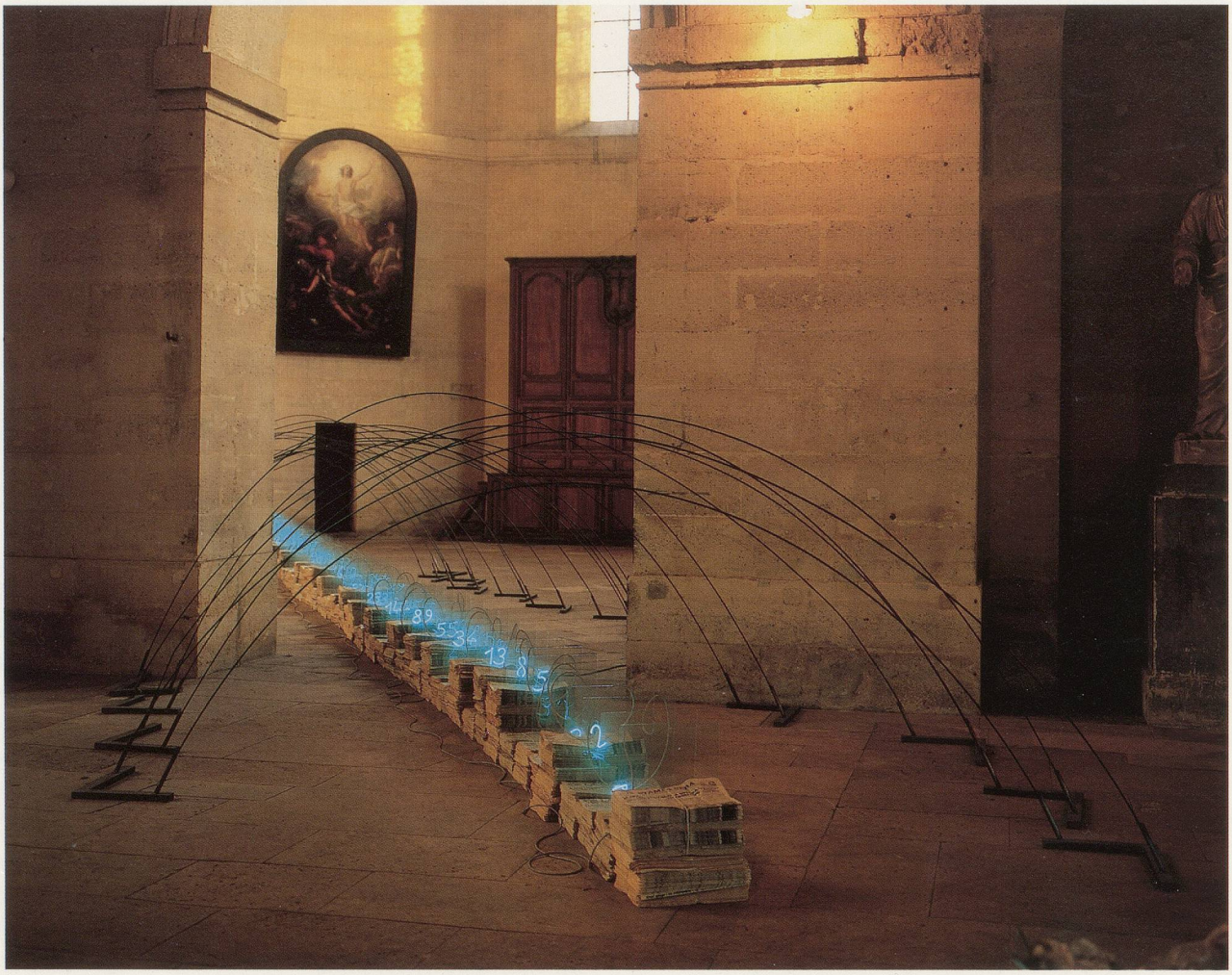
6) Charles de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu, "On the Spirit of the Law," 1748, first published anonymously.

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)