

**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 : die Gegenwart des Werks = the present of a work

**Autor:** Zacharopoulos, Denys / Looock, Reinhard / Bout, François

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680002>

### **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:** 21.02.2026

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

# 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.<sup>1)</sup> 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, inso-

fern 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.<sup>2)</sup> 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 gegenwärtig 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<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup>

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<sup>5)</sup> – 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 die Zeiten. Es gibt niemals drei Zeiten, also Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft; es gibt sie nicht und gibt sie zugleich doch, weil es immer die 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).<sup>6)</sup> Es ist Form<sup>7)</sup> 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.<sup>8)</sup>

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' im Text 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».<sup>9)</sup> 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<sup>10)</sup> 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 Look)

#### 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 vorübergehende 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. Mazzotta, 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 die Idee der Gegenwart sind. Und wenn die Gegenwart wirklich determiniert ist, dann kann sie es nur durch ihre Idee sein, unter der Bedingung jedoch, dass man nicht durch sie die gegenwärtige Idee der Gegenwart versteht.» 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 improbable-

ity 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.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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,<sup>3)</sup> 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 identi-

cal 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.<sup>4)</sup>

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<sup>5)</sup> – the unthought that sweeps the void away.

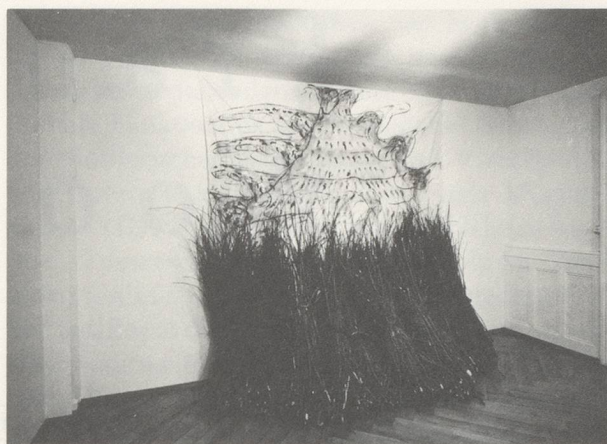
Work and event are given with the same intensity at the times, within the discontinuous configuration of a space that contains breaks without appropriating their contours, of a space where interiority is at the same time inconceivable and impossible. There are never just three times (past, present, and 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).<sup>6)</sup> This is form<sup>7)</sup> 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.<sup>8)</sup>

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.”<sup>9)</sup> 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.<sup>10)</sup> 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 / 57½ 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) Fibonacci'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. Fauconnier, *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 (Brunswick).
- 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.