

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 29: Collaborations John Baldessari & Cindy Sherman

Artikel: Wandernde Struktur / Haus in der offenen Landschaft : ein Gespräch zwischen Maria Nordman und Theodora Vischer im Juni 1991 = Moveable structure / house in an open place : Maria Nordman and Theodora Vischer in conversation, June 1991

Autor: Nordman, Maria / Vischer, Theodora / Aeberli, I.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680930>

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: 03.04.2026

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

WANDERND E STRUKTUR/ HAUS IN DER OFFENEN LANDSCHAFT

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN MARIA NORDMAN
UND THEODORA VISCHER IM JUNI 1991

MN: In diesem Gespräch würde ich gerne der Landschaft das erste Wort lassen. Gerade hier wo wir sind, in Luzern, an diesem See, vor diesen Gletscherwänden halb von einem Wolkenhang verdunkelt, möchte ich gerne einige Fragen stellen über die Arbeit von Basel, LA STAD/ROOM OF THE WORLD 1984 –,¹⁾ und auch über die von New York²⁾ und Münster/Hamburg³⁾ aus den letzten zwei Jahren.

Die Frage zeigt sich hier – was ist die Relation in dieser Landschaft – zwischen dem Bauen-Bebauen und dem Gebirge?

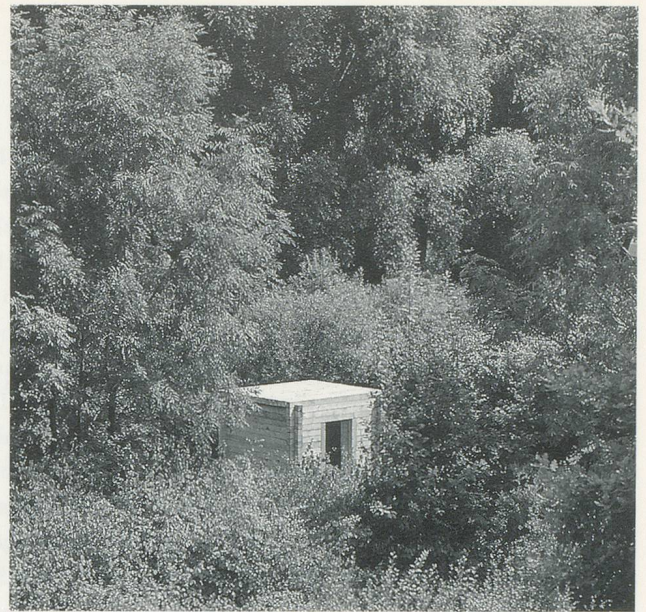
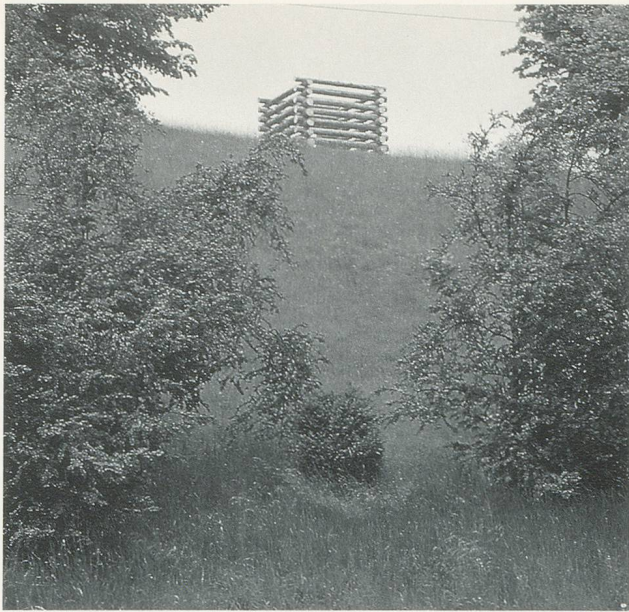
Als ich die Arbeit für Basel anging, versuchte ich zuerst in den Bergen die Baumethoden zu studieren. In dem Gebirge von Graubünden sehe ich eine Verkettung zwischen den Flächen und Strukturen der Berghänge, der Sprache und den Liedern der Gegend.

Jetzt interessiert es mich zu wissen, wie diese Arbeit seit ihrem Beginn sich weiterentwickelt. Ich sehe sieben Jahre nur als den Anfang.

ThV: *Für mich sind es zwei ganz unterschiedliche Erfahrungen, die LA STAD / ROOM OF THE WORLD 1984 – vermittelt hat. Als die Strukturen zusammengesetzt waren – die eine offen, auf einer Anhöhe plaziert, die andere geschlossen, in eine bewaldete Senke gestellt, beide von Steinsockeln über dem Erdboden abgestützt –, habe ich sie vor allem als Strukturen erlebt, die in direkter Beziehung zu den Gegebenheiten des Ortes stehen: zum Licht, zur Erde, zu den Geräuschen, zur Topographie und allem, was sie berührt; sie verdichten und erweitern die Bedeutung des Werkes. Es ist auch wichtig, dass es sich dabei um Konstruktionsprinzipien handelt, die mit vergangenen Kulturen verbunden sind. Diese Arbeit macht deutlich, dass die Offenheit gegenüber den natürlichen Gegebenheiten schon immer eine selbstverständliche Voraussetzung war. Das Werk hat seinen Platz in der Gegenwart und ist doch zeitlos. In der Basler Arbeit ist diese Offenheit des Ortes vor allem in bezug auf den natürlichen Kontext erlebbar. Dies hat sich in der New Yorker Arbeit dann erweitert.*

MARIA NORDMAN lebt in Santa Monica und in den Städten, wo ihre Werke stattfinden. Ein neues Buch über ihre Arbeit in Münster/Hamburg wird in Kürze veröffentlicht.

THEODORA VISCHER ist Kunsthistorikerin in Luzern und Basel. Im Herbst dieses Jahres erscheint im Verlag Walther König, Köln, ihr neues Buch über Joseph Beuys.



MARIA NORDMAN, *LA STAD/ROOM OF THE WORLD* 1984–, structure of round timber at the top of the area, structure of squared timber at the bottom of the area/*LA STAD/RAUM VON DER WELT* 1984–, Rundholzstruktur an der höchsten Stelle des Geländes, Kantholzstruktur an der tiefsten Stelle des Geländes.

MN: Wie deutest Du die zwei Phasen des Basler Werkes – die eine, in der eine Arbeit (in zwei Teilen) zusammengesetzt wird, wobei jedes Holzteil ein anderes ohne äussere Befestigungen wie Nägel hält, und die andere – wo jedes Element einzeln auf der Erde existiert als Skulptur in sich selbst?

ThV: *An einem bestimmten Tag werden die zwei Strukturen auseinandergenommen und die Teile so auf einer Wiese verteilt, dass sie einander nicht berühren – so wie Du es geplant hast. Das ist zunächst verwirrend. Man sieht die Holzelemente als Teile der Strukturen, die sie vorher dargestellt haben.*

MN: Vermutlich würde jemand, der noch nie das Werk gesehen hatte, dies anders beschreiben?

ThV: *Allmählich wurden auch für mich die Elemente autonom und verloren ihre vorgegebene Bedeutung. Mit der New Yorker Arbeit wird mir jetzt noch klarer, dass beide Zustände gleich wichtig sind und in einer dialektischen Beziehung stehen: der in einer bestimmten Landschaft zusammengesetzte, und der auseinandergenommene Zustand, wo jedes Element eine eigene Skulptur (an seinem jeweiligen Platz) darstellt. Dies ist ein neues Vorgehen in der Geschichte der Skulptur. Durch das, was Du den «Phasenwechsel der Arbeit» nennst, und durch den grundlegenden Bedeutungswandel der Elemente (Materialien) kann man die Offenheit und den unbegrenzten Prozess Deines Werkes klar erfahren.*

MN: Menschen, die unter diesen Wechselkonditionen hier eintreten, interessieren mich weiterhin. 1969–70 machte ich eine Serie von beweglichen schwarzen Wänden auf Rädern in einem beständigen, viereckigen schwarzen Raum. Man kann die Wände in unendlich viele mögliche Positionen stellen in bezug auf den eintretenden Menschen, das Licht von der Strasse und die Geräusche ringsum. Dies ist eine Arbeit, die in einem anderen Raum auf der Strasse weitergehen könnte.

Andererseits sind die Arbeiten in Basel, New York und Hamburg nicht von vorgefundenen Wänden abhängig; sie arbeiten mit vorgefundenen Gegebenheiten auf andere Art.

ThV: *Wie würdest Du die Offenheit der Arbeit im Central Park in New York mit der im Merian Park in Basel vergleichen?*

MN: Bei diesen Arbeiten, und auch bei der in Münster/Hamburg, ist die Bedeutung ortsabhängig. In Basel beginnt die Arbeit genau am Eingang zum Merian Park. Und in New York ist der Eingang zum Central Park das offenste Gelände, das ich in den Vereinigten Staaten finden konnte, um dieses Werk der beweglichen Struktur oder des Hauses zu beginnen. Jede/r, gleich welcher kulturellen Herkunft, kann mit dem eigenen, ursprünglichen Bezugsrahmen die Bedeutung des Gegebenen erstellen.

Die Arbeit berücksichtigt die Erde und andere Himmelskörper und bleibt zwölf Tage lang zu jeder Tages- und Nachtzeit offen. Die Struktur hat auf der einen Seite ein Fenster zum Erdboden und auf der anderen ein Fenster zum Himmel. Sie ist fünf Stufen über dem Erdboden, was sie zum einzigen echten Hochbau in New York macht. Auf allen Seiten ist sie offen für die Bewegungen von Luft, Wasser und Sonne. Alle anderen Bauten verhindern mit ihren Betonsockeln die Präsenz der sich bewegenden Erde. Es könnte sein, dass so die Illusion der abgeschlossenen Welt vom «Einzelhaus» anfängt. Im *Planten un Blomen Park* in Hamburg ist das Haus/Struktur hoch genug über dem Boden, dass fünf- oder sechsjährige Menschen darunter gehen können. Sie blicken durch das Bodenfenster von unten, aus der Perspektive der Wiese.

ThV: *Wie lädt das Werk die Passanten ein?*

MN: Die Türen sind offen: auf der einen Seite sind sie jedem Unbekannten geöffnet, auf der anderen nur der/demjenigen, die/der ihren/seinen Namen nennen kann. Dieser Teil ist bewohnbar. Es gibt ein Holzbrett, das nur zur Bank wird, wenn jemand darauf sitzt. Es dient als Möbelstück, falls es jemand öffnen und seinen Inhalt benutzen sollte. In der Präsenz der Menschen – und wie sie sich verhalten, so erhalten die Gegebenheiten ihre Bedeutungen. Beispielsweise kam am 10. Juni 1990 eine Person zur Struktur am Central Park, als ich auch gerade auf der Strasse davor stand. Sie sagte zum Begleiter der Arbeit, «Halten Sie meinen Hund, ich gehe hinein.» Eine halbe Stunde später kam sie wieder heraus. «Ich war heute morgen schon hier. Da schien es mir, der linke Teil könnte auch manchmal ein Schlafraum sein. Jetzt bin ich sicher. Ich habe ihn zum Ruhen benutzt, und auch um eine bestimmte Entscheidung zu treffen wie zuhause.»

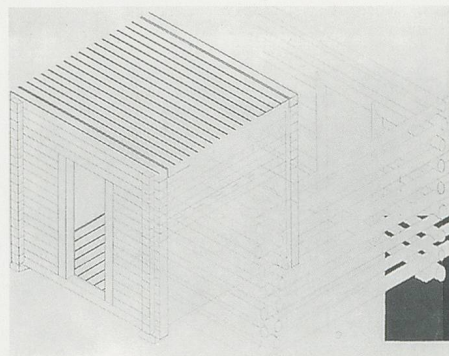
Die Bedeutung jeder Einzelheit hängt von den Menschen ab, die hier eintreten. Die Toilette, zum Beispiel, ist nicht nur ein schönes, visuelles Realdy made auf einem Podest: Beim nächsten Mal, wenn die Struktur wieder draussen aufgebaut ist, wird man sie auch benutzen.

Hamburg ist kleiner als New York; die Arbeit dort wird schon während einiger Nächte von verschiedenen Gruppen von Leuten bewohnt. Die ganze Nacht wird der Raum benutzt, ist aber tagsüber einer grösseren Anzahl von Leuten offen. Der Raum auf der rechten Seite bleibt Tag und Nacht für den Unbekannten offen.

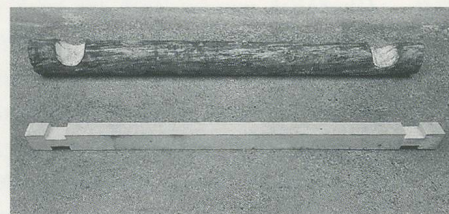
ThV: *Die ganze Zeit muss ein Aufseher dort stehen.*

MN: Ja, aber der Aufseher ist eher ein Gastgeber, wie auch die Besucher eher Gastgeber oder Eigentümer werden. Die Arbeit veranlasst sie, sich selbst und einander Fragen zu stellen. Sie gehen wieder nach draussen, wenn sechs oder acht Menschen im Raum sind, und bitten diejenigen hinein, die an der Schwelle zögern.

Du hast mich nach den Anfängen dieser Arbeit gefragt. Sie hat verschiedene Wurzeln. Eine davon ist der Arbeitsraum in Santa Monica: sein Zweiwegspiegel-Fenster ist achtmal vervielfacht



MARIA NORDMAN,
Drawing for LA STAD/
ROOM OF THE WORLD 1984-/
Zeichnung für LA STAD/
RAUM VON DER WELT 1984-.



Round timber and squared
timber/Rundholz und
Kantholz

und wird gleichzeitig Wände, Fenster, Türen.⁴⁾ Die quadratische Luke im Boden von Santa Monica geht weiter in der quadratischen Luke in den Arbeiten von Hamburg und New York. Die Ausmasse des Grundrisses haben auch einen Bezug zu meinen Treffen mit Leuten, die nur einige Stunden oder Tage alt sind. Diese Personen werden normalerweise von einer oder zwei anderen Menschen begleitet, was der Plan berücksichtigt.

ThV: Während Du die New Yorker Arbeit entwickelt hast, hast Du eine andere bewegliche Struktur/Haus im Innenhof des Landesmuseums Münster vorbereitet.

MN: Tatsächlich wurde diese Arbeit mit Hilfe der Stadt Hamburg geschaffen, aber zuerst im April nach Münster geschickt. Im zusammengesetzten Zustand gleicht ihr Grundriss der Arbeit in Central Park, in Münster wurden allerdings die einzelnen Teile im Innenhof ausgelegt. Die Zusammenarbeit der Menschen in den zwei Städten, die es ermöglichten, steht im Mittelpunkt der Arbeit.

ThV: Zwischen dem 21. Juni und dem 21. Juli wurden dann die Teile im Pflanzen und Blumen Park in Hamburg zusammengesetzt. Kannst Du mir erklären, warum Du jetzt Metall und Glas anstelle von Holz benützt? Was bedeuten Dir diese Materialien?

MN: Es gibt keine Einschränkungen bezüglich des Materials, denn es ist bei meiner Arbeit nicht das Ausschlaggebende. Eine Konstante meiner Arbeit ist auch die Skulptur, die sich aufgrund meiner zufälligen Begegnungen mit Menschen in einer bestimmten offenen Landschaft ereignet, ohne dass dabei irgendwelche Materialien hergetragen werden. Allein die Entscheidungen der Menschen zu einem gewissen Zeitpunkt sind für das Werk verantwortlich. So geschah es zum Beispiel im Park Thabor in Rennes in diesem Jahr, und davor in Düsseldorf, Münster und Chartres.

Wenn ich aber Materialien verwende, möchte ich sehen, wie die Menschen damit umgehen. Mich interessiert eine gewisse Neutralität in der Geschichte der Skulptur, in der Wahl eines Materials. Alles, was zur Entstehung des Materials beiträgt, ist Teil seiner Bedeutung. Die Neutralität der Skulptur ist ein weites Thema. Die Beständigkeit des Materials hat etwas damit zu tun, und auch, in welcher Beziehung es zu den Menschen steht, die es herstellen oder im Laufe der Zeit verwenden. Beispielsweise finde ich den Begriff «Licht» zusammenhanglos, wenn er für irgend etwas anderes als das Licht oder die Glut der Sonne gebraucht wird. Diese Definition gilt seit Jahrtausenden. Alle anderen Begriffe sind klar durch ihre Produktionsverfahren definiert. Das Mass an Neutralität einer Skulptur hängt auch von seiner Zugänglichkeit ab. Das war eines der ersten Probleme, an dem ich zu arbeiten begann, als ich in Santa Monica die beweglichen schwarzen Wände in einen ebenerdigen Raum stellte und dabei die Türe für die Passanten offenliess.

ThV: Sind diese Strukturen in Basel, New York oder Hamburg Modelle für die neue Stadt, die ja in letzter Zeit häufiger in Deinen Zeichnungen und Büchern auftritt?

MN: Die Bedeutung ist grenzenlos, da sie vom Besucher abhängig ist. Bei der Arbeit im Central Park sprachen die Besucher zuweilen so miteinander, dass man tatsächlich vom Anfang einer neuen Stadt reden kann. Es könnte in der Tat ein unendliches Haus sein, denn es gibt keine Grenzen für die potentiell mögliche Ausdehnung der Struktur. Bei der Arbeit in Hamburg benütze ich die Grundelemente des Stahlhochbaus. Sie ist als Skulptur vorgegeben, und kann nur in Zusammenarbeit mit anderen Menschen den Anfang einer neuen Stadt bilden.

Ich erhielt eine Einladung zu einer Gruppenausstellung mit Menschen, die Baumaterialien als Komponenten ihrer Arbeiten verwenden. Aber «Stil» ist nicht die Bestimmung der Stadt: «Stil»



MARIA NORDMAN, *UNTITLED A*, 1989, realized at Central Park, New York, Doris Friedman Plaza, June 2-14, 1991.

ist ein Konstrukt. Die neue Stadt ist ein Prozess. Sie ist nicht vorbestimmt oder vorgeplant. Ihre bekannten und unbekanntem Einwohner treffen ihre Entscheidungen gemeinsam. Das Umfeld ist unbegrenzt.

ThV: Lass uns noch einen Blick auf Deine Zeichnungen/Pläne werfen, die um die Idee einer neuen Stadt kreisen, und die 1989 in Nizza, 1990 in Chartres und dieses Jahr in New York zu sehen waren.

MN: Wie findest Du die Art, wie ich sie dem Publikum präsentiert habe?

ThV: Wenn ich diese vertikalen Behälter im Raum stehen sehe ...

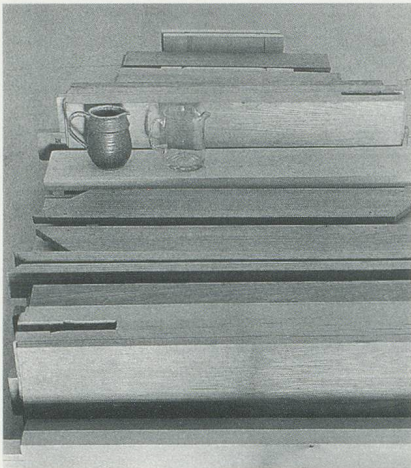
MN: Ihre jeweilige Höhe nimmt Bezug auf die verschiedenen Altersgruppen der Menschen.



MARIA NORDAMN, OHNE TITEL A, 1989, ausgeführt beim Central Park, New York, Doris Friedman Plaza, 2.-14. Juni 1991. (PHOTOS: MARIA NORDMAN)

ThV: ... so wie sie da stehen, wird mir vollkommen klar, warum die Zeichnungen nicht an den Wänden hängen. Du lässt die Wände frei für das Spiel des Lichtes, und jedes weitere Element würde diesen Prozess stören. Die Zeichnungen sind nicht einfach da. Sie sind nur da, wenn man sie betrachten möchte, und werden erst dann hervorgeholt. Wenn ich meine Aufmerksamkeit einem anderen Blatt oder überhaupt etwas anderem zuwende, schiebe ich sie wieder in ihre Behälter/Schubladen zurück.

Wenn ich mich dem Inhalt Deiner Zeichnungen zuwende, dem Konzept einer neuen Stadt, stosse ich immer wieder auf eine bestimmte Frage. Du entwirfst Strukturen und Zeichnungen, die eng mit den Konditionen der Wirklichkeit verbunden sind, mit dem Menschen in seinem gesamten Umfeld. Verstehst Du diese Strukturen als Anfänge für eine neue Stadt - Conjuent City? Wie gehst Du mit der unmittelbaren Nähe von Wirklichkeit und Utopie um?



MARIA NORDMAN, *UNTITLED A*, 1989, Detail at
Dia Center for the Arts, New York, October 90–June 91.



MN: Bei den Zeichnungen/Plänen zeigt eine Seite des Blattes einen Aspekt des Sonnenlichtes. Die andere Seite des Blattes könnte mit dem Projekt der neuen Stadt zu tun haben. Das Wort Utopie existiert nicht in der Arbeit, mit der ich mich beschäftige. Wieweit etwas möglich ist, hängt von anderen Menschen ab.

Dies geschieht auf unterschiedliche Weise in verschiedenen Projekten. Wie intensiv sich die Menschen mit dieser Arbeit beschäftigen, ist eine offene Frage. Die Wohnenden und die Sprechenden. In Gent gibt es eine Arbeit an der Hoogpoort/Belfortstraat, deren Zukunft noch nicht entschieden ist. 1979 war ich eingeladen worden, im Museum van Hedendaagse Kunst in Gent zu arbeiten. Statt dessen schlug ich vor, dass man gemeinsam einige Tage lang die Stadt ansieht, die Arbeits- und Wohnräume als Arbeitsort. Damals fand man schon diesen leeren Raum vor der Stadthalle, zu dem ich dann eingeladen wurde, zusammen mit fünfzig anderen Eingeladenen eine Ausstellung in Räumen der Stadt zu realisieren, Chambres D'Amis.

Bleibt diese Arbeit offen, als Skulptur und reelles Haus für die Ankommenden, – wie ich es damals vorschlug und immer noch vorschlage –, ist eine Entscheidung für einige Leute in Gent und die Nachbarn, mit denen sie zusammenarbeiten. Kurz gesagt: Was in einem städtischen Raum möglich ist, ist eine vollkommen neue Entscheidungs- und Dialogform für alle.

Die Inschriften auf der Fassade des Gebäudes stammen aus der Zeit der Jahrhundertwende und würdigen die flämische Kultur und ihre Sprache. Gegenwärtig ist dieses Werk noch wie gesagt «utopisch», wie Du es nennst – die Türe geschlossen und die Entscheidung noch offen –, es könnte heute noch Teil der Realität werden – offen für die ankommenden Menschen.

(Übersetzung: I. Aeberli und G. Hemmersbach)

1) LA STAD/ROOM OF THE WORLD 1984 –, erstellt als Teil einer Gruppenausstellung *Skulptur im 20. Jahrhundert* im Merian Park, Basel.

2) *UNTITLED A* (1989) wurde am Eingang zum Central Park, New York zusammengebaut. Vom 2.–14. Juni 1990 rund um die Uhr geöffnet.

3) *UNTITLED E* (1989) erstellt am Eingang zum Planten un Blomen Park, Hamburg. Vom 21. Juni –21. Juli rund um die Uhr geöffnet.

4) *PICO SANTA MONICA* (1969) und (1970): ein ebenerdiger Arbeitsraum, der eine Tür, ein Zweiwegspiegel-Fenster und, 1970, eine quadratische Luke im Boden mit Platz für persönliche Habseligkeiten enthält.

MARIA NORDMAN,
SEVEN EXHALATIONS
FROM THE CYCLE:
CONJUNCT CITY 1990,
plan/drawing/
SIEBEN AUSATMUNGEN
AUS DEM ZYKLUS:
CONJUNCT CITY 1990,
Plan/Zeichnung.
(PHOTOS: MARIA NORDMAN)

MOVEABLE *STRUCTURE*/ *HOUSE* IN AN OPEN PLACE

MARIA NORDMAN AND THEODORA VISCHER
IN CONVERSATION, JUNE 1991

MN: In this discussion I'd like the landscape to be the first speaker. Here, sitting in front of the lake of Lucerne and a chain of glaciers right now partly obscured by cloud, I'd like to talk with you about some nomadic works that I have realized: one from a time when you also worked in Basel – LA STAD/ROOM OF THE WORLD 1984 –¹⁾ in the context of several more recent works in New York,²⁾ and in Münster/Hamburg.³⁾

The question here, as I see it, is – what is the connection between the landscape, the way of building, and the mountain? At the beginning of the work for Basel, I'm studying the way in which buildings are constructed in Graubünden – the highest part of the Grisons. I find them to continue with the forest growing up the slopes of the mountains. They have a direct interconnection with the faciation and structure of the mountain itself, meshed with the language and the songs of the area. What interests me in talking with you now is how the work is developing in your memory since its realization. I see seven years as just the beginning of a work.

ThV: *For me, two very different experiences are conveyed by LASTAD/ROOM OF THE WORLD 1984 –. In the phase where the two structures are in their assembled state – one open and placed on top of a hill, the other closed and situated in a sunken area with trees; both held in place above the ground by stones – I experienced this first of all as being in direct relation to what is given by the site – the light, the earth, the sounds, the topography, and whatever touches it – intensifying and expanding its meaning. It is also significant that the method of construction connects to preceding cultures as well. We can see in this work that the referential openness to the given conditions continues in a larger way. The work takes a position exactly of the present and yet it's still timeless. The New York work has extended this process.*

MN: How do you see the two phases of the work in Basel – one, a single work put together (in two structures) in which each piece of wood is intersupportive and without any external material (such as nails), the other with each wooden element placed on the ground?

MARIA NORDMAN lives in Santa Monica and in the cities where her works take place. A new book dealing with the Hamburg/Münster work is planned for publication within the next six months.

THEODORA VISCHER is an art historian who lives in Lucerne and Basel. Her new book on Joseph Beuys will be published in the fall by Walther König, Cologne.

ThV: *On a specific day, the two structures are disassembled, and the elements placed on a meadow, with no part touching any other, according to your plan. This is disorienting at first. The elements could be seen as parts of the structure which was there before...*

MN: I suppose a person who had not been at work previously would have a different way of defining it?

ThV: *Still, for me the elements gradually attain an autonomy, losing their previous meaning. The New York work makes it even clearer to me that both states – the constructed unity existing in a specific landscape, and the disassembled state of each element being a sculpture in itself (in its place) – are equally important, and could interact dialectically. This is a new approach in the history of sculpture. One can experience the openness and the unlimited process of your works more clearly than before through what you call “the work’s phasic changes” and the fundamental change in meaning of the elements (materials).*

MN: The person arriving amidst the condition of change has continued to interest me. In 1969–70, I made a series of moveable black walls on wheels in a stable, four-sided, black room. The walls have endless possible positionings in relation to the person entering, the light from the street, and the ambient sounds. This is a work which could continue in another room on the street.

On the other hand, the works in Basel, New York, and Hamburg are not dependent on any found walls; they work with found conditions in another way.

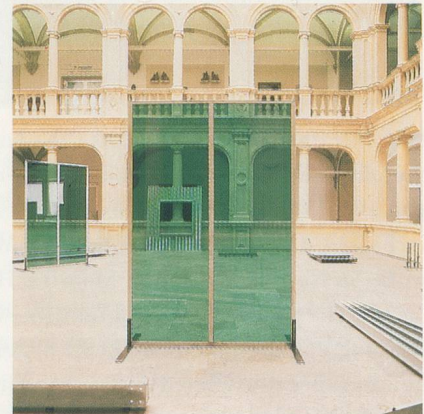
ThV: *How would you compare the open quality of the Central Park work to that of the Basel work in Merian Park?*

MN: In the case of these works, and that of Hamburg/Münster, the meaning also changes in relation to the place. In Merian Park, the work begins exactly at the entrance to the park. And in New York the entrance to Central Park is the most open place I could find in the United States in which to begin this work of the moving structure or house. A person from any cultural background could arrive, bringing along his/her original context with which to make the meaning of the given.

The work also functions with the earth and other moving bodies, and is open twenty-four hours per day during twelve night/day revolutions. The structure has a window to the ground on one side, and a window to the sky on the other. It is raised five steps above the ground, making it the only actual “highrise” in New York. It’s open to the movement of sun, air, and water on all sides; all the other buildings tend to cancel the presence of the moving earth with their concrete slab foundations. Is it possible that this solid slab of a “normal house” creates the first illusion that a house is a separate world? In the Planten un Blomen park in Hamburg, the house/structure is high enough above the ground for people aged five or six to be able to walk under it. They look through the floor-window from the vantage point of the meadow.

ThV: *How does the work invite the passerby in?*

MN: The doors are open. On one side it’s open to the unknown person, and on the other side to a person who could state his/her name. This part is prepared for being lived in: it has a square of wood which becomes a bench only if someone sits on it; it is furniture in the case of someone opening it and using the contents; the structure is determined in all its aspects by whoever arrives. For example, at Central Park on June 10, 1990, at 9.00 pm, one person arrives while I am there on the





MARIA NORDMAN, *UNTITLED*, 1989, Münster Landesmuseum. (PHOTOS: MARIA NORDMAN)

street in front of the park. She says to the guard, "Hold my dog. I am going in." Half an hour later she returns, "This morning I was here. Now I've used it as a place to sleep, and as my house, as a place in which to make a specific decision. I thought before that one could sleep there. Now I am sure of it."

The meaning of each detail depends on the people who arrive. For example, the toilet that is there isn't a beautiful readymade visual element on a pedestal: it will be used the next time the structure is assembled in an outdoor place.

Hamburg is a smaller city than New York, and the related work which is there is already used for habitation during several nights by different groups of people who come by on the park pathway. They use the room on the left for the duration of the night, but leave it available for the large numbers of people passing there by day. The room on the right is open to anyone.

ThV: You must have a guard there the whole time.

MN: Yes, but the guard is more of a host, as the visitors also tend to become the “hosts” or “owners,” and actually use the work as a way of questioning themselves and each other. They leave when there are six or eight people inside, and invite each other in when someone hesitates on the steps.

You asked me before how the work began: it has various roots. One is the workroom in Santa Monica⁴⁾: its two-way mirrored window is multiplied by eight, simultaneously becoming walls, windows, doors. The three-foot-square hatch in the floor in Santa Monica is related to the square hatch opening of the room in New York. The actual size of the floorplan is also related to my meetings over the years with persons who are just several hours or days old. These persons are normally accompanied by one or two other people, and the plan I made also takes them into account.

ThV: At the same time as the New York work, you prepared another moveable structure/house in the court of the Münster Landesmuseum.

MN: This one was actually realized with the city of Hamburg, but they sent it first to Münster during April. Assembled, it has a similar floorplan to the Central Park work, but in the interior court it was shown in the phase of elements. The collaboration between people of the two cities which made this possible is also at the center of this work.

ThV: Then between June 21 and July 21 of this year, it was assembled in the Planten un Blomen park in Hamburg. Could you tell me why you have started to use metal and glass instead of wood? What do the materials mean to you?

MN: There's no limitation as to materials, for the materials are not the final determinants of the work in which I am engaged. A constant of this work is also the sculpture which occurs between people I meet by chance in a specific open landscape – in which no materials are introduced. The work is produced by the decisions made by people at a specific time. This has occurred, for example, this year, in the Park Thabor in Rennes, or before in Düsseldorf, Münster, and Chartres.

When I do introduce materials, I'm interested in seeing how people use them. I'm interested in a certain neutrality in the history of sculpture, and also in the exact choice of a material: everything which causes the material to come into existence is part of its meaning. The neutrality of sculpture is a vast subject. In part, it has to do with the continuance of the material and how it relates to people who produce or use it over time. For example, the term “light,” if it is used for anything other than the light or flame of the sun, is out of context; this has been its definition for several thousand years. Any other terms are clearly stated as to their means of production. The degree of neutrality in sculpture also has to do with the degree of accessibility. This is one of the first things that I began working on when I put the black moveable walls in a ground floor room and left the door open, with no other signs, to the passerby on the street in Santa Monica.

ThV: These structures in Basel, New York, or Hamburg: are they models of the new city that has been referred to increasingly in your latest drawings and books?

MN: The meaning is without limits, as it is made with each person who is there. With the work at the entrance to Central Park, at times people questioned each other in such a way that it could be the start of a new city. On the other hand, it's also an endless house in that there is no limit to the potential horizontal extension of the structure. The work in Hamburg uses the basic elements of steel highrise building. It is given as a sculpture, and only with the collaboration of other people could it become the start of a new city.

It has already been proposed to me to work in a group exhibition with people who use building materials as components of their work. But “style” is not the determinant of the city:

“style” is an “installation.” The new city is a process. It is not predetermined or prepositioned. Its inhabitants – known and unknown – could make their choices in concert. The context is unlimited.

ThV: Let's take a look at your drawings/plans a propos the new city that were shown in Nice in 1989, in Chartres in 1990, and this year in New York.

MN: How do you find the method of presenting them?

ThV: When I see the vertical drawers standing in the room...

MN: They're related to the respective heights of various ages of people.

ThV: ... with them standing there, it becomes completely clear why these drawings are not occupying the walls of the room. You are leaving the walls clear for the passage of the sun, and any additional element would interrupt this process. The drawings are not simply there. They're not there unless someone chooses to look at them, when they are pulled out. When regarding another one (or anything else for that matter) they can be pushed back into their containers/drawers.

In terms of the content of the drawings – the idea of the city – there's something I've been wondering about more and more in your work. You produce structures and drawings that are very closely related to the conditions of reality, to people in their whole context. Do you see these structures as the seeds of a new city – the Conjoint City? How do you reconcile this proximity of reality and utopia?

MN: On one side of the paper, the drawing/plan carries only an aspect of the light of the sun. The other side could have to do with the proposition for the conjoint city. The word “utopia” doesn't exist for me in the work in which I am engaged. The degree to which something is possible is something I also leave open to other people.

And this occurs in various projects in different ways. The degree to which any person can become involved in maintaining the presence of a work is their choice – any member of a city could have a voice. Right now in Ghent, there is a work at the Hoogpoort/Belfortstraat, the future of which is still undecided. The first invitation I received was to come and work inside the Museum van Hedendaagse Kunst in Ghent in 1979. I proposed instead to consider the situation outside the museum and requested to see the places where people live and work during a two day walk – to find a place for my exhibition. When in 1986 I was invited to realize a work in the room I had found previously at the Hoogpoort/Belfortstraat, it was together with the fifty other people also invited to work inside houses of the city – for the exhibition, *Chambres d'Amis*.

Whether or not this work will be maintained as a sculpture in one part, and as an actual guesthouse in the other – as I proposed then and now – is a decision for some people in Ghent, and whoever happens to be their collaborative neighbor. In short, what is possible in a city location is an entirely new form of decision making and dialogue across the board.

On the facade of the building are inscriptions from the beginning of this century, in homage to the Flemish culture and language. Right now the work is still in a “utopian” context, as you call it, with the door closed and the decision not yet made – but it could become a part of reality, a place open to the passing person.

- 1) LASTAD/ROOM OF THE WORLD 1984 – realized in the group exhibition, *Skulptur im 20. Jahrhundert*, Merian Park, Basel.
- 2) UNTITLED A (1989) assembled at the entrance to Central Park, New York. Open day and night from June 2–14, 1990.
- 3) UNTITLED E (1989) placed at the entrance to the park Planten un Blomen, Hamburg. Open day and night June 21–July 21, 1991.
- 4) PICO SANTA MONICA (1969) and (1970), a workroom at street level having a door, a two-way filter/mirror, and, in 1970, a square hatch opening in the floor for storage of personal belongings.