

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 42: Collaborations Lawrence Weiner / Rachel Whiteread

Artikel: "Les infos du paradis" : neuere Skulpturen von Markus Raetz : über Metamorphosen = recent sculptures of Markus Raetz : on the subject of metamorphoses

Autor: Ritschard, Claude / Aigner, Thomas / Sartarelli, Stephen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681114>

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: 12.01.2026

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

«LES INFOS DU PARADIS»

CLAUDE RITSCHARD

NEUERE SKULPTUREN VON MARKUS RAETZ ÜBER METAMORPHOSEN

Während der letzten Jahre hat Markus Raetz eine Folge von Rundplastiken mittlerer Grösse geschaffen, die das Phänomen der Metamorphose erkunden. Die zuerst entstandene METAMORPHOSE I (1990 für die Arbeit aus Gips, 1991 für den Guss) setzt, aus einem einzigen Stück, die Gegenüberstellung von Joseph Beuys und einem Hasen in Szene. Auf diesen ersten Zwitter folgen NICHTPFEIFE (Gips, 1990; Guss, 1992) und NICHTRAUCH (Gips, 1990), zwei Anspielungen auf Magrittes CECI N'EST PAS UNE PIPE, in denen, je nach Blickwinkel, die Pfeife oder deren Rauch umgekehrt erscheinen. 1991–92 nimmt Raetz eine zweite Fassung der Büste von Beuys mit Filzhut wieder auf, METAMORPHOSE II, und zitiert anschliessend, mit FORM IM RAUM (1991–92), in allgemeinerer Weise die formale Plastik. Hier verändert die Metamorphose das spiralförmige Gebilde zu einem Mickymaus-Kopf. Damit führt Markus Raetz einen

zweiten Verweis auf eine eigene Arbeit vor; denn bereits in den 70er Jahren bediente er sich der Walt-Disney-Maus bei seinen Untersuchungen über die Anamorphose und die Verzerrung der Formen.

Im Jahr 1991 begann er mit den ersten Kopfstudien, aus denen sich entweder die Umkehrung des Gesichts von oben nach unten in SILHOUETTES (1992) oder die Form eines JANUS (1991) mit doppeltem Profil ergeben.

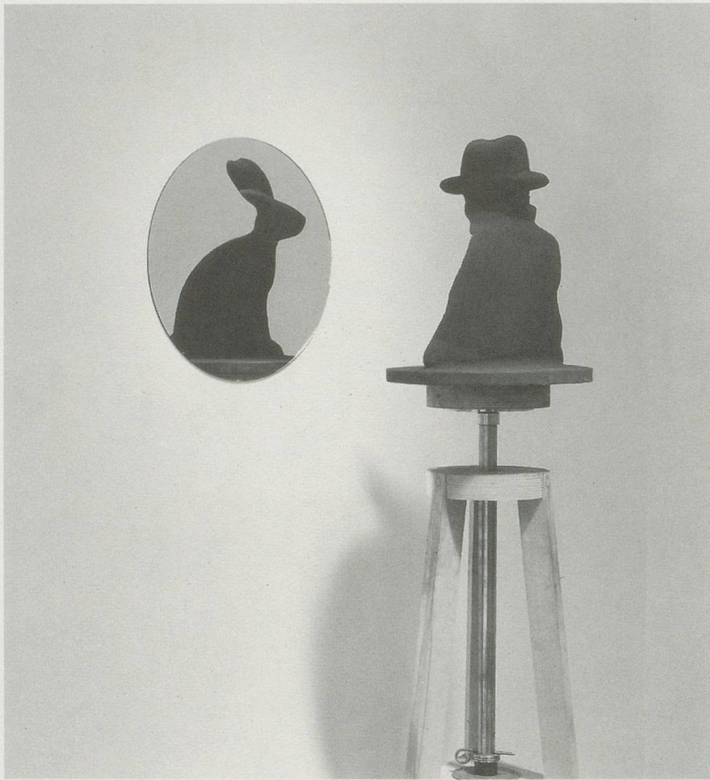
Dieses Nachspüren wird durch zwei weitere Skulpturen vervollständigt; zum einen durch GROSS UND KLEIN (1992), eine Art Hommage an Morandi, bei der der Massstab eines Glases und einer Flasche, die nebeneinander gestellt sind, vom einen Gegenstand auf den anderen übergeht, zum anderen durch CECI-CELA (1992–93), einer Arbeit aus vier Bronze-Buchstaben (CECI), mit Stiften in die Wand fixiert, die übereck in einem Spiegel reflektiert als CELA zu lesen sind.

Die 1993–94 durchgeführte Wanderausstellung im *Ivam* in Valencia, später in der Londoner Serpentine

Gallery, dann im Genfer Musée Rath (von der ein Teil im Herbst dieses Jahres in Helsinki im Nykytaiteen Museo zu sehen war), gewährte die Möglichkeit der Gegenüberstellung jener zwischen 1990 und 1993 geschaffenen Skulpturen. Diese Arbeiten bildeten den Ausgangs- und Bezugspunkt für die Werkauswahl, getroffen vom Initiator der Ausstellung «Retrospektive gegen den Strich», Ad Petersen, im Einverständnis mit Markus Raetz. Zudem boten die ungefähr 250 Werke – Zeichnungen, Reliefs und Skulpturen – aus den Jahren 1960 bis 1993 die Voraussetzung für einen aussergewöhnlich erhellenden Einblick in Markus Raetz' Recherche. Die verschiedenen Richtungen, die man ihn früher in seiner Arbeit hatte einschlagen sehen – verschieden vom Thema, von der Ausdrucksweise, von der Anlage her –, haben somit etwas von einem Bildrätsel angenommen und zeigen nicht nur ihren Sinn, sondern auch ihre Kohärenz.

Die Klarheit und Reichhaltigkeit dieser Ausstellung machten es mög-

CLAUDE RITSCHARD ist Kuratorin am Musée d'Art et d'Histoire in Genf.



MARKUS RAETZ, METAMORPHOSE II, 1991–1992, Gusseisen und Spiegel,
40 x 33,5 x 33,5 cm / METAMORPHOSIS II, cast iron and mirror, 15 3/4 x 13 1/8 x 13 1/8".
(PHOTO: THOMAS WEY)

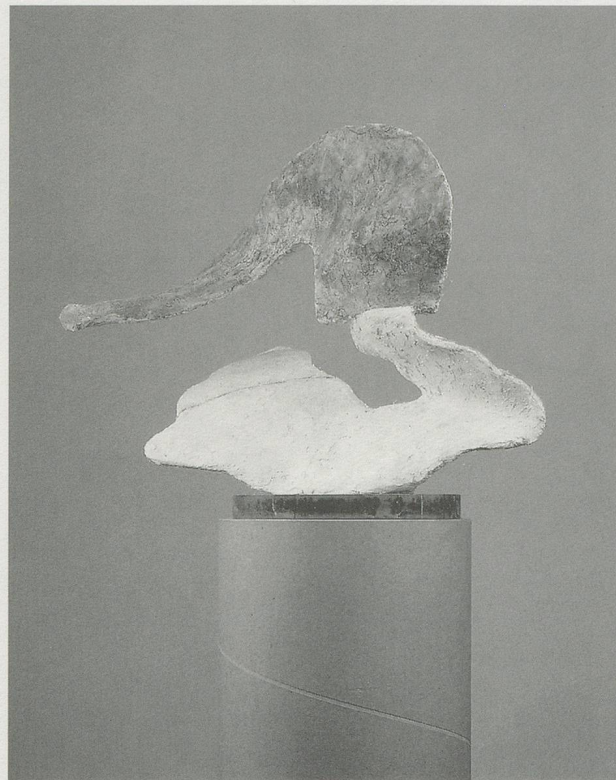
lich, Arbeiten in Beziehung zu setzen, deren Entstehung manchmal mehr als zwanzig Jahre auseinander liegt. So wurde ersichtlich, dass Markus Raetz' Thematik, die man für unüberschaubar hält, falls man sich nur auf die Erinnerung an einzelne Werke oder bescheidenere Ensembles stützt, die man in grösseren Zeitabständen hier oder da gesehen hatte, sich auf zwei vorherrschende Themen zusammenfassen lässt: Figur und Landschaft. Ebenfalls lässt sich feststellen, dass die Fülle von meist einfachen, wenn nicht gar schäbigen Materialien – die Objets trouvés reichen vom Pingpongball, vom Stück Eisendraht bis zum Eukalyptusblatt oder Treibholz – nicht auf Zersplitterung beruht, sondern in ganz enger Verbindung mit Raetz' Recherche zu sehen ist; nicht als Arbeits-

verfahren, sondern als ein Prozess des Sehens. Auch die Vielzahl der Techniken hat ihren Grund; der Künstler wechselt von Zeichnung und Aquarell zum Relief und zur Skulptur¹⁾, und zwar aus einem anderen Bedürfnis heraus als demjenigen, sein Handwerk zu variieren: Jedes dieser Ausdrucksmittel stellt eine für das weitere Vorgehen notwendige Weise des Nachforschens dar und erfüllt, wie die von Markus Raetz ebenfalls verwendeten Polaroidaufnahmen, die Funktion eines Verifikationsprinzips.

Gegenstand dieser Verifikation ist die Beziehung zwischen konkreter Welt und der Ansicht, die das Auge von ihr vermittelt. In den Arbeiten von Markus Raetz, die das Bild verzerren, vervielfachen oder umwandeln, ereignet sich alles so, als sei das Gesehene

nichts als Täuschung. Dies kann man zumindest in einer ersten Lesart postulieren, wenn man den Standpunkt einer Objektivität des Betrachters einnimmt. Unter Objektivität ist die dem Funktionieren des Auges zugesprochene Vertrauenswürdigkeit zu verstehen: «Ich glaube, was ich sehe.» Dabei wird vergessen, dass das Auge nur ein Objektiv ist, das die Sehlinien auf den Fleck der vom Gehirn lichtempfindlich gemachten Netzhaut lenkt. Das Bild entsteht in Verbindung mit Archetypen, die jedes Individuum schon von frühester Kindheit an gespeichert hat. Die Identifikation des Bildes, sein Wiedererkennen, ist ein Phänomen, das im Gehirn abläuft. Es besteht folglich keine «Objektivität» des Sehens, sondern im Gegenteil ein subjektives, individuell verschiedenes Sehen. Das Postulat einer Objektivität hat gleichwohl jahrhundertlang den Betrachter, also den Menschen, dazu ermächtigt, seiner Umwelt gegenüber die Vormachtstellung einzunehmen. Er sieht sie, bezeichnet sie, erkennt sie und eignet sie sich an. Dass es zur Zeit der Renaissance für notwendig gehalten wurde, die Regeln der Darstellung mittels der Theorie der visuellen Perspektive festzulegen, hat schon seine Bedeutung. Damit wurden gleichzeitig die Gesetze des Sehens und folglich die hierarchische Beziehung des Menschen zu seiner Umgebung festgelegt.

Seit den 60er Jahren spielt Markus Raetz mit einer nicht mathematischen, sondern pragmatischen und zugleich auf Intuition beruhenden Perspektive, was ihn dazu führt, Verformungen zu ergründen, die sich durch bestimmte, bis zur Anamorphose gesteigerte Überspitzungen der Perspektive ergeben. Solche Werke problematisieren die Funktion des Blicks, was die herkömm-



liche Hierarchie von Auge und Welt umstösst. SEEBLICK II (1981–85) zum Beispiel, das ein aus wenigen Zweigen gefertigtes Profil zeigt, von dem auf Augenhöhe eine Reihe von kleinen Seelandschaften wegführen, die auf mehrere, zu einem Dreieck angeordnete Stückchen Treibholz gemalt sind, offenbart eine zweifache Dynamik des Sehens: Das Relief lässt sich als vom Objektiv des Auges erfasster Blick aufs Meer lesen, aber auch, und zwar in untrennbarer Weise, als ins Auge eintretendes und sich der Netzhaut aktiv einprägendes Meer.

Für das Verständnis der neueren Skulpturen, in welchen Markus Raetz das Postulat einer aktiven und das Sehen steuernden Aussenwelt weiterführt, sind diese früheren Arbeiten notwendig. Bereits in den ersten Re-

cherchen, die diese Vielschichtigkeit bezeugten, und insbesondere in den Anamorphosen, war der Betrachter aufgefordert, seinen Blickpunkt zu ändern, wollte er das Bild ganz erfassen. Um die letzten Skulpturen muss der Betrachter wahrhaftig herumgehen, will er die Metamorphose erleben. So ist die Hierarchie aufgehoben. Der visuellen Perspektive der Renaissance, die nur nach dem Leitprinzip eines festen Blickpunkts funktioniert, wird entgegengewirkt.

Aber die Metamorphosen beinhalten mehr als nur die streitbare Auseinandersetzung mit der Perspektive. Die eine Umformung oder einen Identitätswechsel vorgebende Metamorphose – Wandlung oder Inkarnation – entsteht aus einer brutal eintretenden Entwicklung, welche, auf der Ebene

MARKUS RAETZ, NICHTRAUCH, 1990,
Gips, teilweise bemalt, 34,3 x 45,7 x 24,2 cm /
NONSMOKE, plaster, 13½ x 18 x 9½".
(Zwei Ansichten / two views)

des Mythos, nur dem Willen der Götter folgt, die den Mutationen selbst unterworfen sind. Ob aufgrund einer Schicksalsprüfung oder einer Wiedergeburt, ein der Metamorphose unterworfen Wesen ist, in seiner neuen Gestalt, nur noch eine Projektion dessen, was es einmal war. Es ist sowohl sich selbst als das andere, und die Unsichtbarkeit seines früheren Wesens macht, dass seine neue Gestalt ungewiss erscheint. Die Umwandlung des-

sen, was ein Körper, eine Materie, eine stoffliche Substanz gewesen ist, in etwas vollkommen anderes erschüttert von Grund auf jegliche Gewissheit sowohl über die Materie als auch über das Wirkliche.

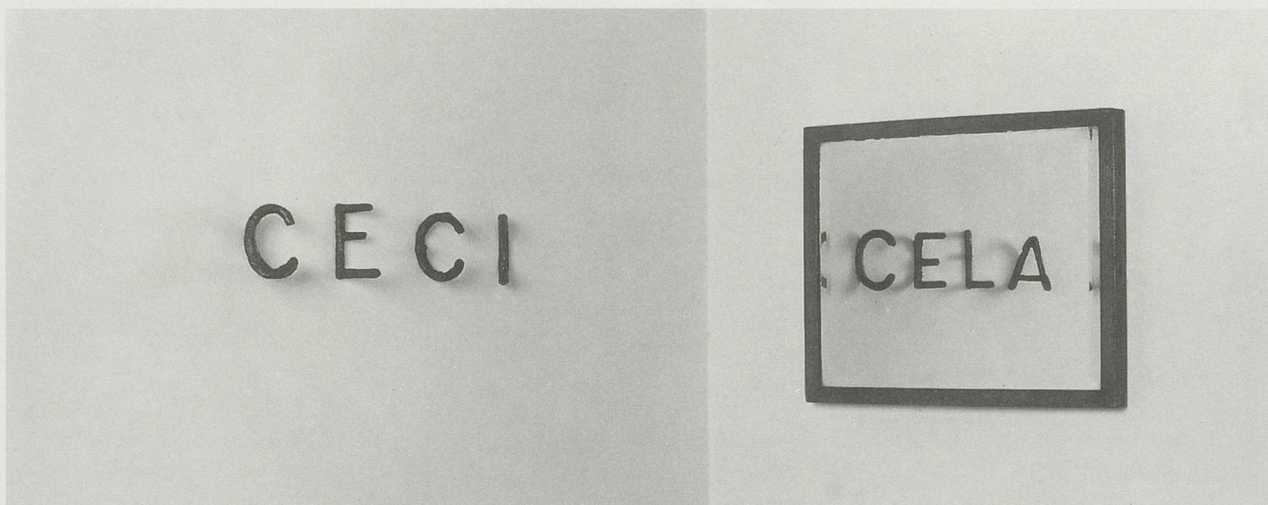
Dem Beispiel der Mythologie folgend, zieht Markus Raetz Theorien und Systeme der Darstellung in Zweifel.

Indem das Bild sich wandelt, entzieht es sich einer eindeutigen Benennung. Es ist nur als ein Trugbild wahrnehmbar, als ein sichtbarer Schein, der, für einen Augenblick, den Eindruck erweckt, als ob er wirklich wäre.

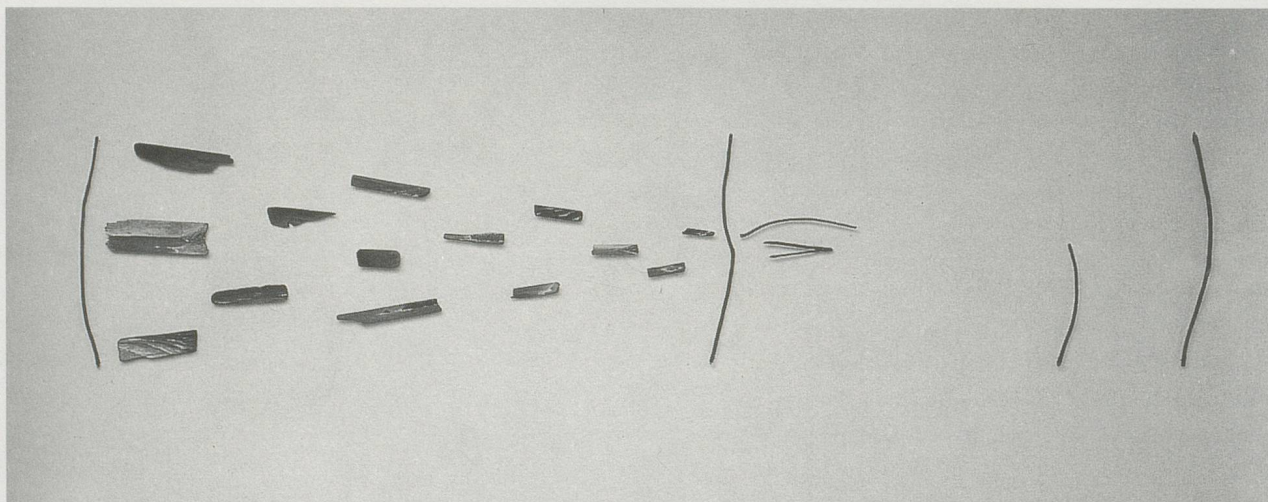
(Übersetzung aus dem Französischen:
Thomas Aigner)

1) Den erwähnten Techniken ist noch die Graphik hinzuzufügen. Ad Petersen und Markus Raetz haben sich entschieden, sie nicht in diese Ausstellung aufzunehmen. Denn das graphische Werk war kürzlich in einer Retrospektive zu sehen, die 1991–1992 gemeinsam vom Kunstmuseum Bern und dem Cabinet des Estampes in Genf organisiert worden war und in verschiedene Städte Frankreichs reiste.

MARKUS RAETZ, CECI-CELA, 1992–1993, Gusseisen und Spiegel, Schrift: 8 cm hoch, Spiegel: 33 x 43,3 cm /
cast iron and mirror, letters: 3 1/8", mirror: 13 x 17". (PHOTO: PETER LAURI)



MARKUS RAETZ, SEEBLICK II, 1981–1985, 20 Teile (Heidekrautzwige und bemalte Holzstücke), 55 x 222 cm /
SEAVIEW II, 20 pieces (heather and painted wood), 21 7/8 x 87 7/8".



CLAUDE RITSCHARD

RECENT SCULPTURES OF MARKUS RAETZ

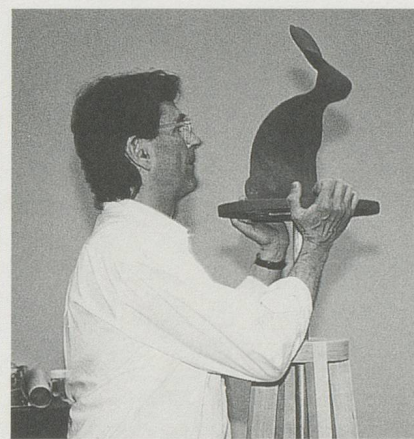
ON THE SUBJECT OF METAMORPHOSES

Over the course of the last few years, Markus Raetz has produced a series of medium-sized sculptures in the round that explore the phenomenon of metamorphosis. The earliest of these, *METAMORPHOSIS I* (1990 for the plaster, 1991 for the casting), presents, in a single object, a face-to-face encounter between Joseph Beuys and a rabbit. This early hybrid is followed by *NON-PIPE* (1990, plaster, 1992, casting) and *NON-SMOKE* (1990, plaster), two allusions to Magritte's *CECI N'EST PAS UNE PIPE*, which invert, depending on one's perspective, the order of pipe and smoke. During 1991–92 Raetz began another version of the bust of Beuys wearing his felt hat, *METAMORPHOSIS II*, and created *FORM IN SPACE*, a more general citation of formal sculpture. The latter transforms the spiral form into a Mickey Mouse head, thus suggesting a second citation, this time of Markus Raetz's own work, which one will recognize if one recalls that, as early as the 1970s,

CLAUDE RITSCHARD is curator of the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva.

the Disney mouse already served the artist as a pretext for experiments in the distortion of forms and anamorphosis. In 1991 he began his first studies of heads which would lead to both the permutation of the face from top to bottom (*SILHOUETTES*, 1992, and *HEAD*, 1992) and the two-profiled form of a *JANUS* (1991). Lastly, two other sculptures from this period complete his investigation: *LARGE AND SMALL* (1992), a kind of homage to Morandi that juxtaposes a glass and a bottle, inverting their respective scales, and *CECI-CELA* (1992–93), a bas-relief consisting of four bronze letters (*CECI*) attached with rods to one wall of a corner, and on the other wall, a mirror in which their reflection reads *CELA*.

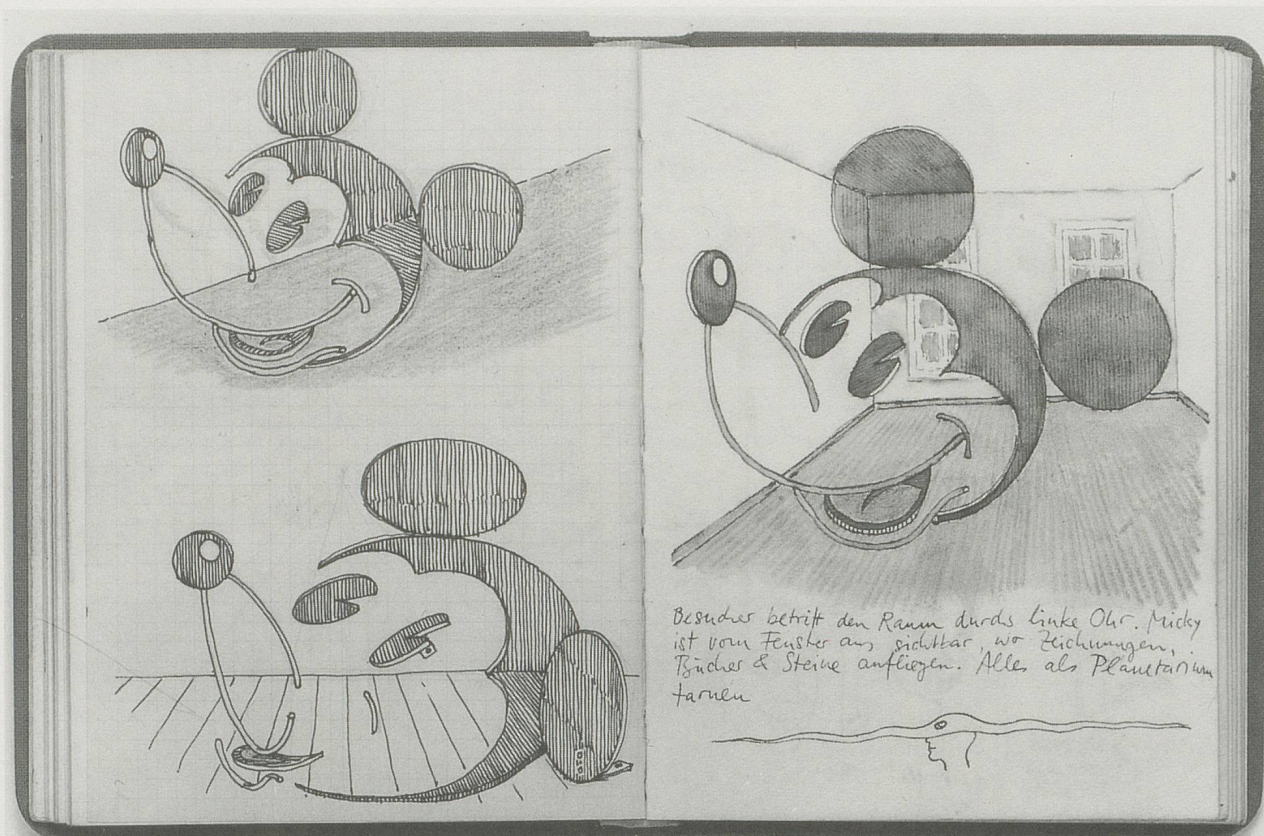
The traveling exhibition organized in 1993–94, which was shown at the *Ivam* in Valencia, the Serpentine Gallery in London, and the Musée Rath in Geneva (and part of which is on exhibit this fall in Helsinki at the Nykytäteiden Museo) made it possible to confront all of Raetz's sculptures produced between 1990 and 1993. These recent



MARKUS RAETZ beim Aufbau seiner Ausstellung im Musée Rath (Juni 1994) / MARKUS RAETZ installing his exhibition in the Musée Rath.

(PHOTO: JACQUES BERTHET)

works, moreover, served as the starting point and reference point for the choice of works selected for this "reverse retrospective" conceived by Ad Petersen and realized in collaboration with Markus Raetz himself. The 250 odd works—drawings, bas-reliefs and sculptures—dating from 1960 to 1993, aptly elucidate Markus Raetz's con-



MARKUS RAETZ, *DIE BÜCHER*, 1972–1976, 10 Bände
 in Leinen gebunden / *THE BOOKS*, 10 volumes bound in cloth.
 (PHOTO: LUCIA DE GANDA)

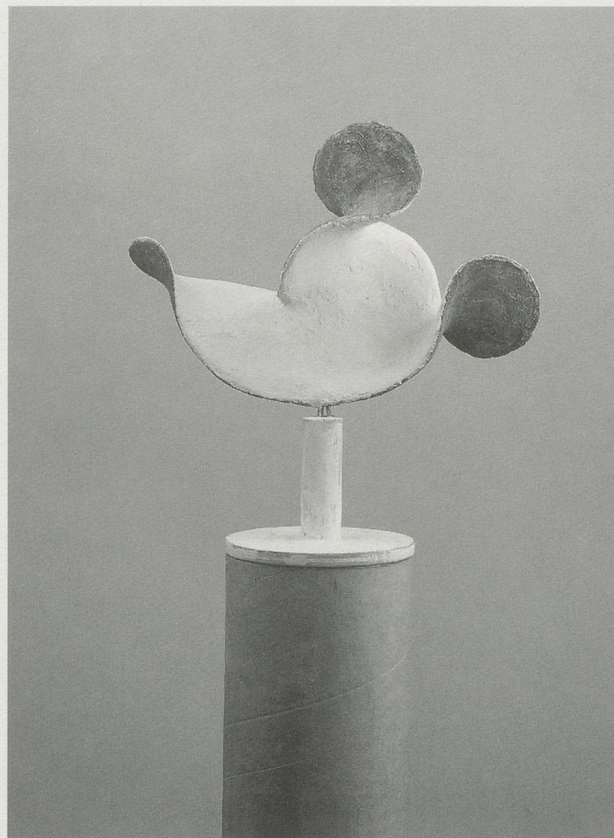
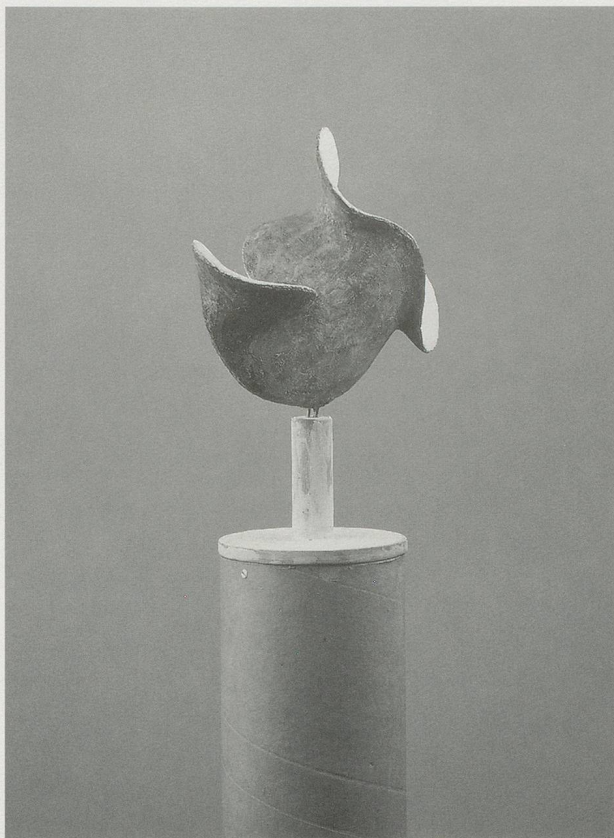
cerns. The different directions that we have seen his works take in the past, with their different themes, languages and manners of execution, all fall into place like elements in a rebus, giving proof not only of their meaning but of their coherence as well.

The tremendous clarity and richness of this exhibition made it possible to discover connections between works separated by as much as twenty years. It becomes evident that the thematics of Markus Raetz—which seem to be innumerable when one has only a vague memory of individual pieces or modest ensembles seen with large intervals of the time between one show and the

next—can be reduced to two predominant subjects: figure and landscape. One also notices that the diversity of the materials, which are usually very simple if not downright “poor”—found objects range from ping-pong balls and iron wire to eucalyptus leaves and driftwood—indicates not a dispersive approach, but rather falls strictly within Raetz’s range of concerns as elements not of a work process, but of a process of vision. The variety of techniques also has its reason: the artist moves from drawing to watercolor to relief and to sculpture.¹⁾ Each of these languages is a necessary mode of investigation in the development of his

approach and functions, like the Polaroid snapshots Raetz also uses, as a principle of verification.

The object of this verification is the relationship between the concrete world and the vision that the eye presents of it. In the works of Markus Raetz that distort, multiply or transform the image, everything happens as though sight were just an illusion. This is the very least one can postulate upon a first reading, when one adopts the objective point of view of the observer. Here “objectivity” implies a reliability imputed to the functioning of the eye: “I believe what I see.” What is forgotten is that the eye is but a lens directing the



MARKUS RAETZ, *FORM IM RAUM*, 1991–1992, Gips, Holz, Kupferdraht und Hanf, 20,4 x 14 x 6,5 cm /
FORM IN SPACE, plaster, wood, copper wire, and hemp, 8 x 5½ x 2½". (Zwei Ansichten / two views)

(PHOTO: PETER LAURI)

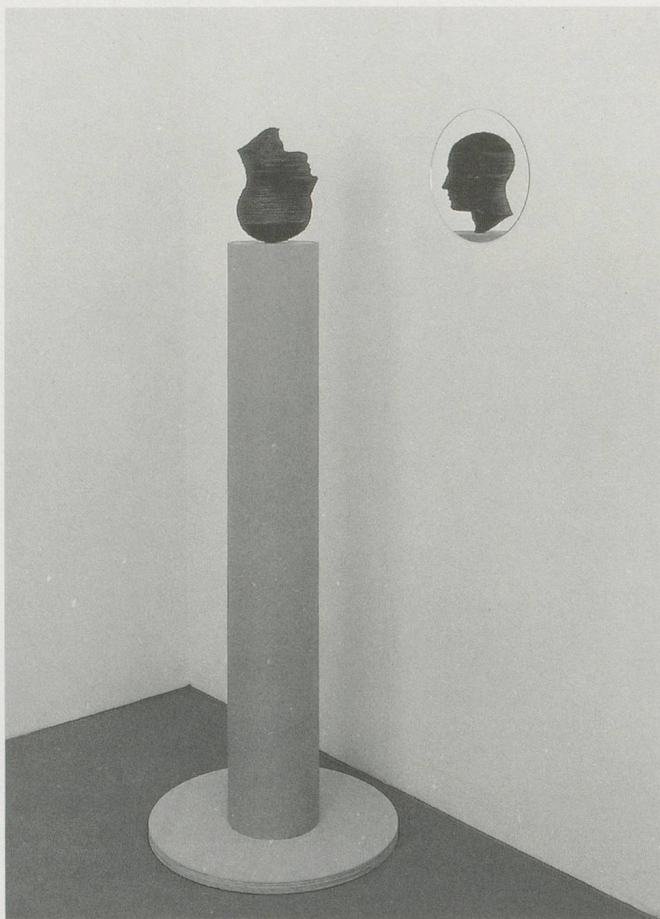
light rays on the plate of the photosensitive retina through the intermediary of the brain. The image takes form in relation to a reservoir of archetypes assembled by each individual from his very earliest childhood; the identification of the image, its recognition, is a cerebral phenomenon. There is therefore no "objectivity" of vision, but rather a subjective vision peculiar to each person. For centuries, however, the assumption of objectivity did have the power to situate the observer, man, in a position of dominance with respect to the world around him. He sees it, names it, recognizes it, and appropriates it. It is hardly naïve to recall that

during the Renaissance one felt the need to define the rules of representation according to the theory of visual perspective. It was, at once, a definition of the rules of sight and therefore of the hierarchical relations between man and his environment.

Since the 1960s, Markus Raetz has been playing with a perspective that is not mathematical but at once pragmatic and intuitive. It leads him to explore distortions obtained by certain extravagances of perspective, sometimes pushed to the point of anamorphosis. Such works present a problematic of the function of sight, replacing the conventional hierarchy of the eye over

the world. *SEA VIEW II* (1981–85), for example, which presents a face in profile made up of a few branches from which spring, at eye level, a series of little maritime landscapes painted on driftwood and arranged in a triangle, proposes a twofold dynamics of sight: one can read the bas-relief as the sea-view framed by the lens of the eye, but also, and inseparably, as the sea entering the eye and impressed upon the retina.

These earlier works are necessary to an understanding of the recent sculptures, in which Markus Raetz prolongs this postulation of an active exterior world that is an agent of sight. In the



MARKUS RAETZ, *SILHOUETTEN (FÜR ERNST MACH)*, 1992, *Gusseisen und Spiegel*, 27,8 x 20,4 x 20 cm, *Spiegel*: 32 cm / *SILHOUETTES (FOR ERNST MACH)*, cast iron and mirror, 11 x 8 x 7 7/8", *mirror*: 12 5/8". (PHOTO: PETER LAURI)

early experiments displaying this complexity, especially in the anamorphoses, the observer was already invited to modify his point of view if he wanted to acquire vision. In the latest sculptures, the spectator must in fact walk around the works if s/he wants to witness their metamorphosis. Thus the hierarchy of positions is effaced, and Renaissance visual perspective is checkmated since it can only function on the guiding principle of a fixed point of a view.

Yet there is more in these metamorphoses than a simple dispute over perspective. Avatar or incarnation, metamorphosis, which implies a change of form or identity, is the result of a brutal

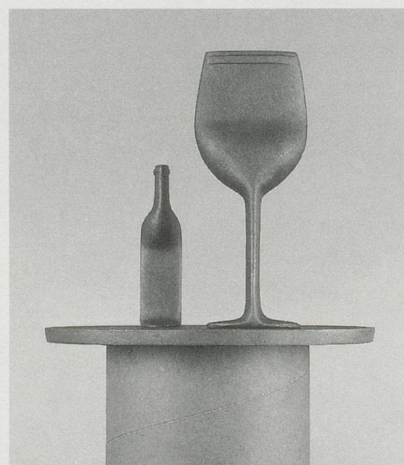
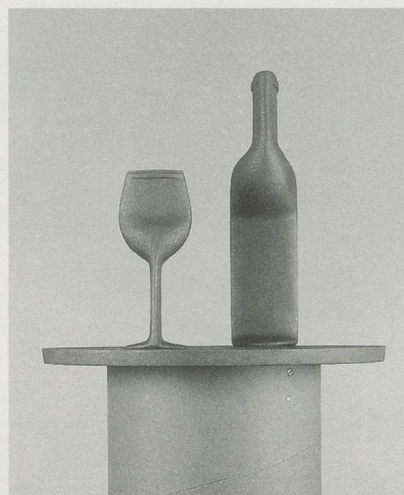
evolution which, on the level of myth, can only occur by the will of the gods, who themselves are subject to such mutations. Whether the transformation is a trial or a rebirth, the being undergoing metamorphosis is no longer in his new form but a projection of what he was before. He is himself and another, and the invisibility of what his earlier essence was makes his new form precarious. The alteration of what was a body, a material, an identity, into something entirely other, shakes all certitudes about matter and reality to their very foundations.

Like mythology, Markus Raetz casts doubt on theories and systems of re-

presentation. In metamorphosing, the image escapes formulation. It is sensible only as a simulacrum, a perceptible appearance that presents itself, momentarily, as a reality.

(Translated from the French
by Stephen Sartarelli)

1) To the techniques cited here, one should also add engraving. Ad Petersen and Markus Raetz chose not to include any works in that medium in this exhibition, given the fact that a retrospective of engraved works had been recently organized by the Kunstmuseum of Bern in conjunction with the Cabinet des Estampes in Geneva in 1991-92, a show that traveled through France as well.



MARKUS RAETZ, *GROSS UND KLEIN*, 1992, *Bronze*, 30,3 x 36 x 36 cm / *LARGE AND SMALL*, bronze, 11 7/8 x 14 1/8 x 14 1/8". (*Zwei Ansichten / two views*) (PHOTO: PETER LAURI)