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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

Artikel: Jorge Pardo : what is lost for art is gained for life = für die Kunst verloren, fürs Leben gewonnen!

Autor: Ferguson, Russell / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681037

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

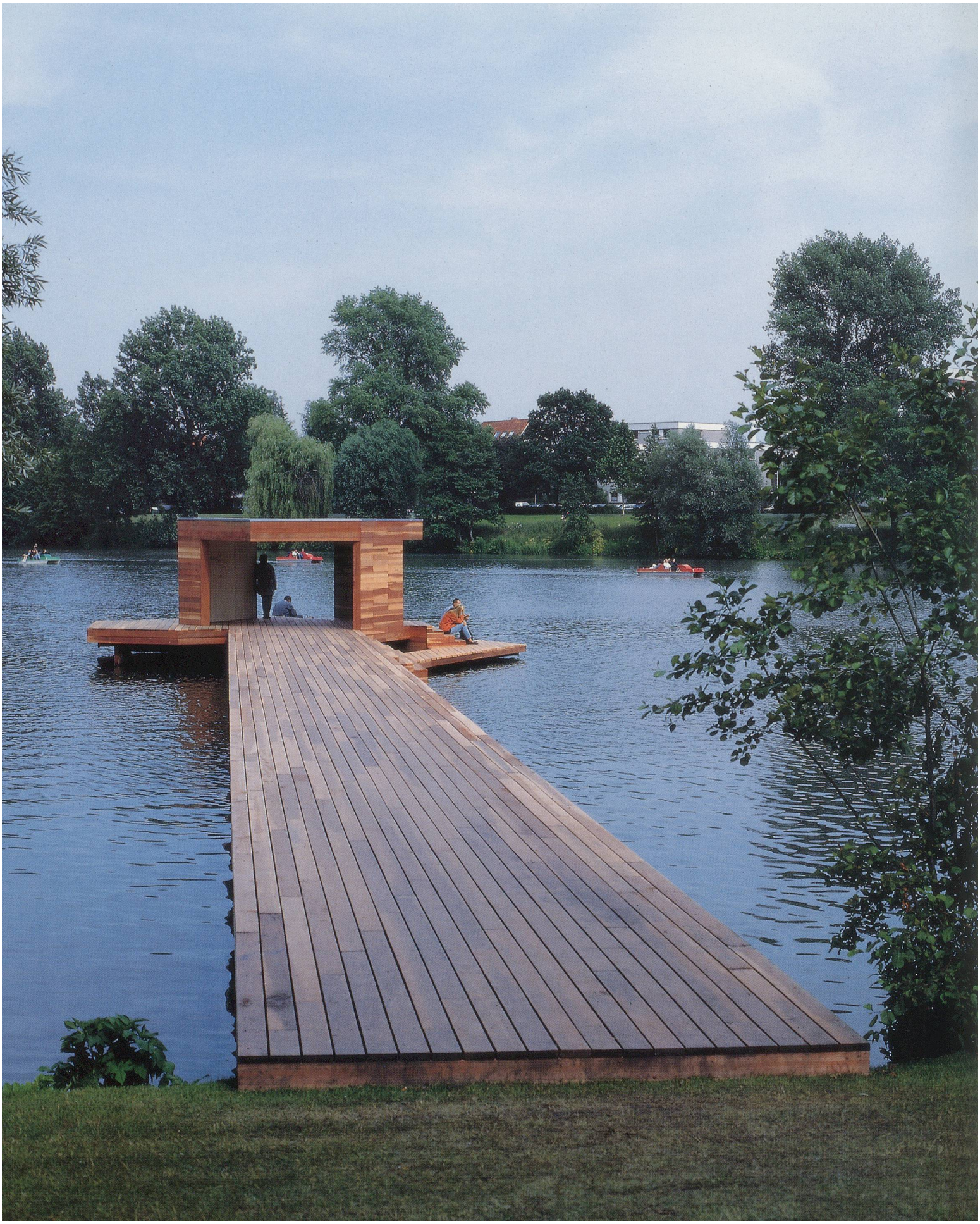
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.01.2026

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

JORGE PARDO

JORGE PARDO, UNTITLED, 1996, 7 glass lamps, 12 x 5" each / OHNE TITEL, 7 Glaslampen, je 30,5 x 12,7 cm.



RED BUFFALO, June 1995 / ROTER BÜFFEL. (PHOTO: HEIDER, JANESVILLE, WISCONSIN)

WHAT IS LOST FOR ART IS GAINED FOR LIFE

RUSSELL FERGUSON

In 1931 Piet Mondrian called for "a room in which painting and sculpture will be realized by the interior itself: dissolved as separate objects and projected directly into life." Mondrian saw the culminating room in his ideal museum as a restaurant or as "a bar with an American jazz band."[1] In recent years the realization of such a program has been attempted by many artists, and it is now routine for contemporary exhibitions to feature artist designed cafes, bars, reading rooms, and dance spaces.

Jorge Pardo, of course, is one of the most prominent artists associated with this movement towards the creation of integrated environments that operate both as art and as more traditional functional spaces. He has constructed a pier in Munster, a bar in Leipzig, and a reading room in Rotterdam. In 1998 he went even further, constructing an entire house (in which he lives) in Los Angeles. More architectural projects are underway, and he continues to produce furniture and other useful objects.

RUSSELL FERGUSON is an Associate Curator at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. He most recently organized "In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art," which opened at MOCA in July of 1999.

Since such efforts are becoming increasingly part of the standard repertoire of artists, however, it is perhaps time to ask the question implied by Mondrian when he wrote that in his ideal environment "what is lost for art is gained for life." Leaving aside the relatively uninteresting question of whether a pier or a house can also be "a work of art," we can reasonably ask instead what is gained for life by our experience of these environments. It is here, I think, that Pardo's work can be separated from that of many of his peers and placed instead in the context of a phenomenological tradition that has been particularly strong in Southern California. Pardo uses the vocabulary of design to heighten perception and to open up spaces whose visual dynamism makes them sites for discussion as well as of visual pleasure.

A pivotal exhibition for Pardo was his 1993 show at Thomas Solomon's Garage in Los Angeles. Leaving most of the space open and empty, Pardo installed a few hanging lamps from the lighting track and added only a couple of chairs and a small stereo system. The exhibition thus consisted precisely of light and space and so made specific reference to the movement that for many years was the best-known tendency in art to emerge from Los Angeles.

JORGE PARDO, PIER, 1997, redwood, metal, cigarette vending machine, installation view, "Skulptur. Projekte Münster" / Rotholz, Metall, Zigarettenautomat. (PHOTO: ROMAN MENSING, MÜNSTER, ARTDOC.DE)

Light has remained a subject of particular interest to Pardo. In the hand-blown lamps that he continues to design, he combines the attention to light as a tactile element that characterizes the work of Robert Irwin or James Turrell with the construction of a modern yet colorful domestic environment associated with those other canonical Los Angeles figures, Charles and Ray Eames. When Pardo opened his house to the public, the low-lying studio room was filled with lamps he had made for the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam. The room, overlooked by the rest of the house, became a kind of showroom (Pardo has said recently that he would like to add even more glazing to the room, in effect to turn it into "a kind of vitrine"[2]) and yet at the same time the installation had an unmistakably sculptural quality both within the room, where the even hanging of the lamps drew attention to the sloping ceiling from which they were suspended, and from outside it, especially in the evening, when its bright glow made the entire space feel like a three-dimensional object in its own right.

In many ways the little space for relaxation and conversation that Pardo included in his 1993 exhibition has proven to be an even more important element of his practice. It too is linked to the work of Pardo's California predecessors. What Robert Irwin sought to "gain for life" in his work was close to what Pardo wants when he invites the viewer to sit down and relax. Irwin has always wanted to persuade the viewers of his work of the necessity to slow down, to take a little bit more time to focus on what they can actually see. He told Lawrence Weschler that his ambition was "just to make you a little more aware than you were the day before of how beautiful the world is."[3] Put that simply, the idea can sound vague and transcendental, although Irwin himself resists any spiritual connotations for his work. In practice he tries to encourage visual concentration through rigorous control of the environment. Recently, for example, at the Museum of Contemporary Art in San Diego, Irwin framed with translucent scrim a large window overlooking the Pacific Ocean, tightening the focus on a conventionally scenic vista. Pardo, more informally, draws on design techniques to sit his viewers down almost unwittingly, inducing a more contemplative state almost despite themselves, while they think they're just taking a break.

How does one experience his pier projecting into the Aasee at Munster? On one level, viewed from a distance, this assemblage of California redwood is a striking sculptural presence in itself. But it is also a functional pier at which boats could easily moor. Like most piers, this one also extends an implicit invitation to take a stroll out to the end of it. Once the passerby has done that, the piece is ready to reveal its apparently secondary (but actually primary) function, that of setting up and framing certain views of the water and the city. The hut-like structure at the end of the pier not only provides shelter, but sets up two frames through which to contemplate two distinct views. These quite overt frames might call to mind the rooms that James Turrell has made in which one observes the sky through apertures in the roof. In a gesture that Turrell would never have considered, however, Pardo completed his environment with a cigarette vending machine. At first the presence of this machine seems simply the kind of user-friendly gesture that is common now in "public" art. In fact, it too has a second function that is in the end more important than its apparently primary one of providing cigarettes for smokers. The invitation to have a cigarette is also an invitation to stop. And when stopped, to look. This strategy of slowing viewers down, of persuading them that this particular spot would be a good place to sit on the steps that lead down to the water and to look at the precise views Pardo has delineated is particularly effective in the context of a large temporary exhibition like the Sculpture Project Munster, at which many visitors are constantly rushing on towards the next artist's work, but it is also central to Pardo's strategy in general.

The view and the sitting down to look are not in themselves expected to provide any result in particular. Pardo is much more interested in the questions raised by his work than in any neat resolution that it might achieve. If he can seduce his audience into a relaxed and contemplative mood then he has already produced the effects he seeks. The work makes you think. One question raised is of course fairly banal. "Is this art? Can a house be a sculpture?" But once

this issue is put aside, one is still thinking in visual terms. Why are we looking at just these views of the Aasee? How does this hilly topography relate to the way this ceiling is sloped? A visual slowing has been achieved, and after that each viewer can pursue his or her own line of inquiry.

In the Los Angeles house where Pardo lives, the rooms are laid out in a long curving chain around the hillside site. Deep in the heart of that sequence is a conversation pit: a staple of modern interior design in the 1960s but also a metaphor for what is going on more broadly in this house that is also a work of art. The conversation pit literalizes the discursive function of the house. It is a house for discussion. Pardo has said that he simply wanted there to be "something interesting in every room." Something to detain the eye, to lead the viewer back to a more basic questioning of the space that surrounds us. As in the case of the various glue samples he exhibited at The Museum of Contemporary Art in Chicago, he wants to put sticky obstacles in the way of any too-smooth resolution.

The room with the pit is itself overlooked by another room a little higher up. The entire house turns out to be an interlocking series of places from which to look and from which to be looked at. The movement back and forth between these moments of looking and being looked at, of looking out and looking in, is what generates the dynamic structure of the house. The space, as Pardo put it, "continually corrupts itself." Unlike, say, Mies van der Rohe's Farnsworth House, Pardo's house is not about transparency, and it is not raised up above the ground as an object. Instead it is about an interplay of looking in and out, and it hugs the ground as a generator of different viewpoints. Moving through and around the house is like taking a walk in a continually changing landscape.

The house has no windows to the street. Looking inward, however, towards the steeply sloping courtyard, almost every wall is glazed from top to bottom. This faceted set of windows turns the entire structure into a kaleidoscopic set of reciprocal views, with each room in the house positioned both to look out to the courtyard and into other rooms, but not to the outside. There is just one exception. From the very highest room, one can look through the single gap in the encircling structure of the house. On a clear day one can see, perfectly framed, a glimpse of the Pacific Ocean.

1) Piet Mondrian, "An International Museum of Contemporary Art" in: *The New Art—The New Life*, edited and translated by Harry Holtzman and Martin S. James (Boston: G.K. Hall, 1986), p. 243.
2) Quotations by the artist are from a conversation on 21 May, 1999.
3) Irwin Weschler, "Playing It as It Lays and Keeping It in Play: A Visit with Robert Irwin" in: Richard Koshalek and Kerry Brougher, *Robert Irwin* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1993), p. 173.

JORGE PARDO, PIER, 1997, redwood, metal, cigarette vending machine, installation view, "Skulptur. Projekte Münster" / Rotholz, Metall, Zigarettenautomat.
(PHOTO: ROMAN MENSING, MÜNSTER)

Für die Kunst verloren, fürs Leben gewonnen!

RUSSELL FERGUSON

1931 forderte Piet Mondrian «einen Raum, in dem Malerei und Skulptur im Interieur selbst verwirklicht sein werden: als einzelne Gegenstände aufgelöst und direkt ins Leben projiziert». Für Mondrian gipfelte das ideale Museum in einem Restaurant oder «einer Bar mit amerikanischer Jazzband».[1] In den letzten Jahren haben viele Künstler versucht, ein solches Programm zu verwirklichen, und inzwischen ist es ganz normal, dass von Künstlern gestaltete Cafés, Bars, Leseräume und Tanzflächen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst ergänzen.

Jorge Pardo ist einer der bekanntesten Künstler, die im Zusammenhang mit dieser Bewegung hin zum kompletten Environment, das sowohl als Kunst wie als funktionaler Raum im herkömmlichen Sinn gelten kann, genannt werden müssen. Er hat in Münster einen Bootssteg, in Leipzig eine Bar und in Rotterdam einen Lesesaal entworfen. 1998 ging er sogar noch weiter und baute in Los Angeles ein ganzes Haus (in dem er selbst lebt). Weitere Architekturprojekte sind in Auftrag gegeben und nach wie vor produziert er Möbel und andere Gebrauchsgegenstände.

Da solche Bestrebungen je länger, je mehr zum Standardrepertoire eines Künstlers gehören, sollte man vielleicht Mondrians Behauptung hinterfragen, dass in seinem idealen Environment das, «was für die Kunst verloren, für das Leben gewonnen» werde. Übergehen wir die wenig interessante Frage, ob ein Pier oder ein Haus überhaupt «Kunst» sein kann, und fragen wir uns stattdessen lieber, was denn für das Leben wirklich gewonnen wird durch solche Environments. In diesem Punkt unterscheidet sich meiner Meinung nach Pardos Werk von dem seiner Kollegen, indem es einer vor allem in Südkalifornien ausgeprägten phänomenologischen Tradition folgt. Pardo benutzt das Vokabular des Designs um die Wahrnehmung zu intensivieren und Räume zu eröffnen, deren visuelle Dynamik sie ebenso zu Orten der Diskussion wie des visuellen Vergnügens macht.

Eine für Pardo entscheidende Ausstellung war jene in der Thomas Solomon Garage in Los Angeles, 1993. Pardo entfernte die Halogenbeleuchtung der Galerie und befestigte an den verbliebenen Schienen zehn Lampen, die er selbst gesammelt und bearbeitet hatte. Dem fügte er lediglich ein paar Stühle und eine kleine Stereoanlage hinzu, der restliche

RUSSELL FERGUSON ist Kurator am Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles. Vor kurzem organisierte er dort die Ausstellung «In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art», die im Juli 1999 eröffnet wurde.

JORGE PARDO, PIER, 1997, redwood, metal, cigarette vending machine, installation view, "Skulptur. Projekte Münster" / Rotholz, Metall, Zigarettenautomat. (PHOTO: ROMAN MENSING, MÜNSTER)

Raum blieb offen und leer. Die Ausstellung bestand also vor allem aus Licht und Raum und erwies damit dem über lange Jahre wohl bekanntesten in Los Angeles entstandenen Trend seine Referenz. Licht war seit jeher Pardos Thema gewesen. Bei den handgeblasenen Lampen, die er nach wie vor entwirft, geht die Auffassung des Lichts als taktiles Element – ein für die Arbeiten von Robert Irwin oder James Turrell charakteristisches Konzept – Hand in Hand mit der Konstruktion eines modernen, farbenfrohen häuslichen Environments, das an Charles und Ray Eames, zwei weitere Designklassiker aus L. A., erinnert. Als Pardo sein eigenes Haus für das Publikum öffnete, füllte er das tiefer gelegene Atelier mit Lampen, die er für das Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam angefertigt hatte. Das von den anderen Räumen einsehbare Atelier wurde zu einer Art Ausstellungsraum (Pardo bemerkte kürzlich, er hätte den Raum am liebsten noch heller, um ihn so in eine «Art Schaufenster» zu verwandeln[2)]). Gleichzeitig besass diese Installation aber auch eine eindeutig skulpturale Qualität, sowohl innerhalb des Raums, wo die gleichmässige Hängung der Lampen das Abfallen der Decke betonte, wie auch von aussen, vor allem abends, wenn das gleissende Licht den ganzen Raum wie ein eigenständiges dreidimensionales Objekt erscheinen liess.

Der in Pardos Ausstellung von 1993 integrierte Raum zur Entspannung und zum Plaudern hat sich in vielerlei Hinsicht als ein vielleicht noch wichtige-

res Element seines besonderen Vorgehens erwiesen. Auch er steht in enger Beziehung zu Pardos kalifornischen Vorgängern. Was Irwin in seinen Arbeiten «für das Leben gewinnen» wollte, ist vergleichbar mit der Intention Pardos, wenn er die Besucher dazu einlädt, sich zu setzen und auszuruhen. Schon immer hatte Irwin sein Publikum von der Notwendigkeit zu überzeugen versucht, sich mehr Zeit zu nehmen, um sich darauf zu konzentrieren, was es im Moment sieht. Lawrence Weschler gegenüber erklärte er, es ginge ihm darum, «dass den Leuten die Schönheit der Welt etwas bewusster würde als am Tag zuvor».[3] So einfach formuliert, klingt der Gedanke vielleicht etwas vage und abgehoben, obwohl Irwin sich jede esoterische Interpretation seines Werkes verbittet. In der Praxis versucht er, die visuelle Konzentration durch eine rigorose Kontrolle der Umgebung zu fördern. Vor kurzem hat Irwin zum Beispiel im Museum of Contemporary Art in San Diego ein grosses Fenster mit Blick auf den Pazifik mit transparenter Gaze umrahmt, um den Blick auf ein konventionelles Panorama zu lenken. Pardo, der weniger formal vorgeht, bedient sich der Techniken des Designs, um seine Betrachter, beinah ohne dass sie es merken, zum Platznehmen zu veranlassen; fast gegen unseren Willen versetzt er uns in eine besinnliche Stimmung, während wir nur eine kurze Pause einzulegen glauben.

Wie nehmen wir seinen in den Aasee ragenden Bootssteg in Münster wahr? Aus der Ferne betrachtet wirkt die Assemblage aus kalifornischem Rotholz wie eine autonome Skulptur. Gleichzeitig ist sie aber auch ein richtiger Steg, an dem Boote anlegen können. Und wie die meisten Bootsstege verlockt er dazu, bis an sein Ende zu schlendern. Dort angelangt enthüllt sich dem Passanten die scheinbar sekundäre (in Wirklichkeit primäre) Funktion der Arbeit, nämlich die, bestimmte Ausblicke auf das Wasser und die Stadt zu vermitteln oder zu akzentuieren. Die hüttenähnliche Konstruktion am Ende des Stegs ist nicht nur ein Unterstand, sondern bietet auch zwei Ausblicke auf zwei unterschiedliche Panoramen. Diese Öffnungen mögen an Räume von James Turrell erinnern, in denen man durch Öffnungen im Dach den Himmel betrachten kann. Mit einer Geste, die Turrell jedoch nie in Betracht gezogen hätte, ergänzte Pardo sein Environment durch einen Zigarettenautomaten. Auf den ersten Blick scheint der Automat einfach eine nette Geste gegenüber den Besuchern zu sein, wie sie in der Kunst im öffentlichen Raum inzwischen üblich ist. Aber auch er hat eine zweite, letztlich sehr viel wichtigere Funktion als Raucher mit Zigaretten zu versorgen. Die Aufforderung zu rauchen ist gleichzeitig auch eine Aufforderung stehen zu bleiben, und das heisst innezuhalten und hinzuschauen. Diese Taktik den Betrachter aufzuhalten und davon zu überzeugen, dass gerade dieses Plätzchen auf der Treppe zum Wasser der ideale Ort ist, um sich hinzusetzen und die von Pardo vorgesehenen Ausblicke zu geniessen, erweist sich als besonders effektiv im Kontext einer grossen Kunstausstellung wie der «Skulptur. Projekte Münster», wo die Besucher von einer Arbeit zur nächsten eilen, gleichzeitig ist sie aber auch allgemein kennzeichnend für Pardos Vorgehen.

Der Ausblick, das Platznehmen und Hinschauen an sich sollen nicht etwa ein bestimmtes Ergebnis zeitigen. Pardo interessieren vielmehr die durch seine Arbeit aufgeworfenen Fragen als die darauf möglichen konkreten Antworten. Wenn es ihm gelingt, sein Publikum in eine entspannte, kontemplative Stimmung zu versetzen, hat er eigentlich schon erreicht, was er wollte. Sein Werk stimmt nachdenklich. Die natürlich immer wieder gestellte Frage, ob das denn Kunst sei, ist ziemlich banal. Hat man sie einmal als irrelevant beiseite geschoben, denkt man in visuellen Begriffen weiter: Warum schauen wir uns gerade diese Ansichten vom Aasee an? Hat die hügelige Topographie etwas mit der geschwungenen Decke zu tun? Man schaut langsamer und sobald das erreicht ist, kann der Betrachter sich seine eigenen Fragen stellen.

In Pardos Haus in Los Angeles bilden die Räume eine lange geschwungene Kette um einen Hügel herum. Im Herzen dieser Raumreihe befindet sich ein *conversation pit*,[4] eine innenarchitektonische Errungenschaft der 60er Jahre, aber auch eine Metapher für das, was sich in diesem Haus abspielt, das zugleich auch ein Kunstwerk ist. Der *conversation pit* ist die konkrete Umsetzung der diskursiven Funktion des Hauses: Es ist ein Haus für Diskussionen. Pardo meinte, jeder Raum sollte «etwas Interessantes» ent-

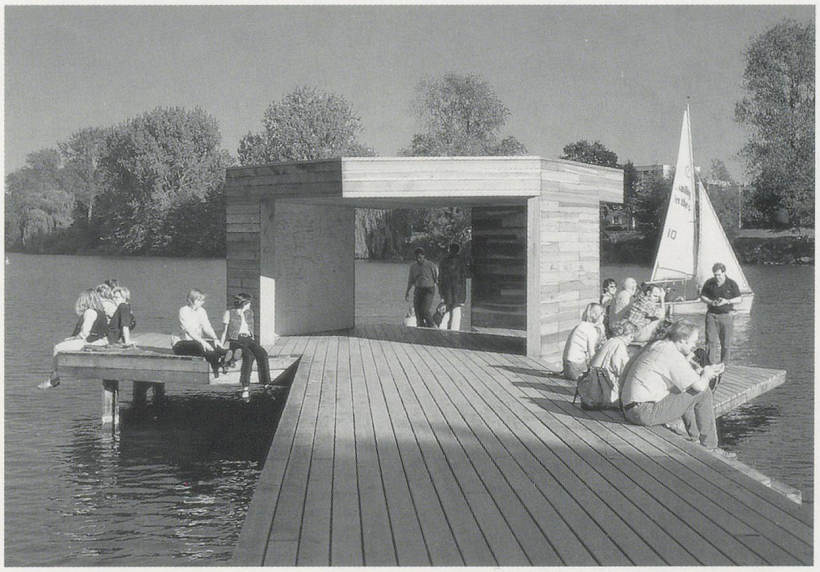
halten, etwas, was den Blick auf sich zieht und den Betrachter veranlasst, sich mit seiner unmittelbaren Umgebung auseinander zu setzen. Wie im Fall der verschiedenen Leimproben, die er im Museum of Contemporary Art in Chicago ausgestellt hat, möchte Pardo jeder zu glatten Lösung nachhaltige Hindernisse in den Weg stellen.

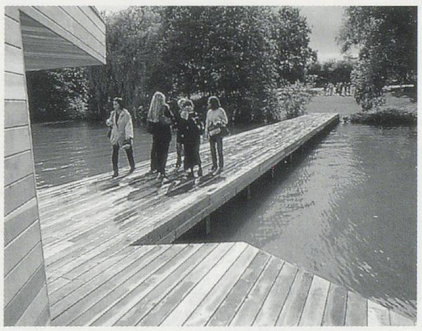
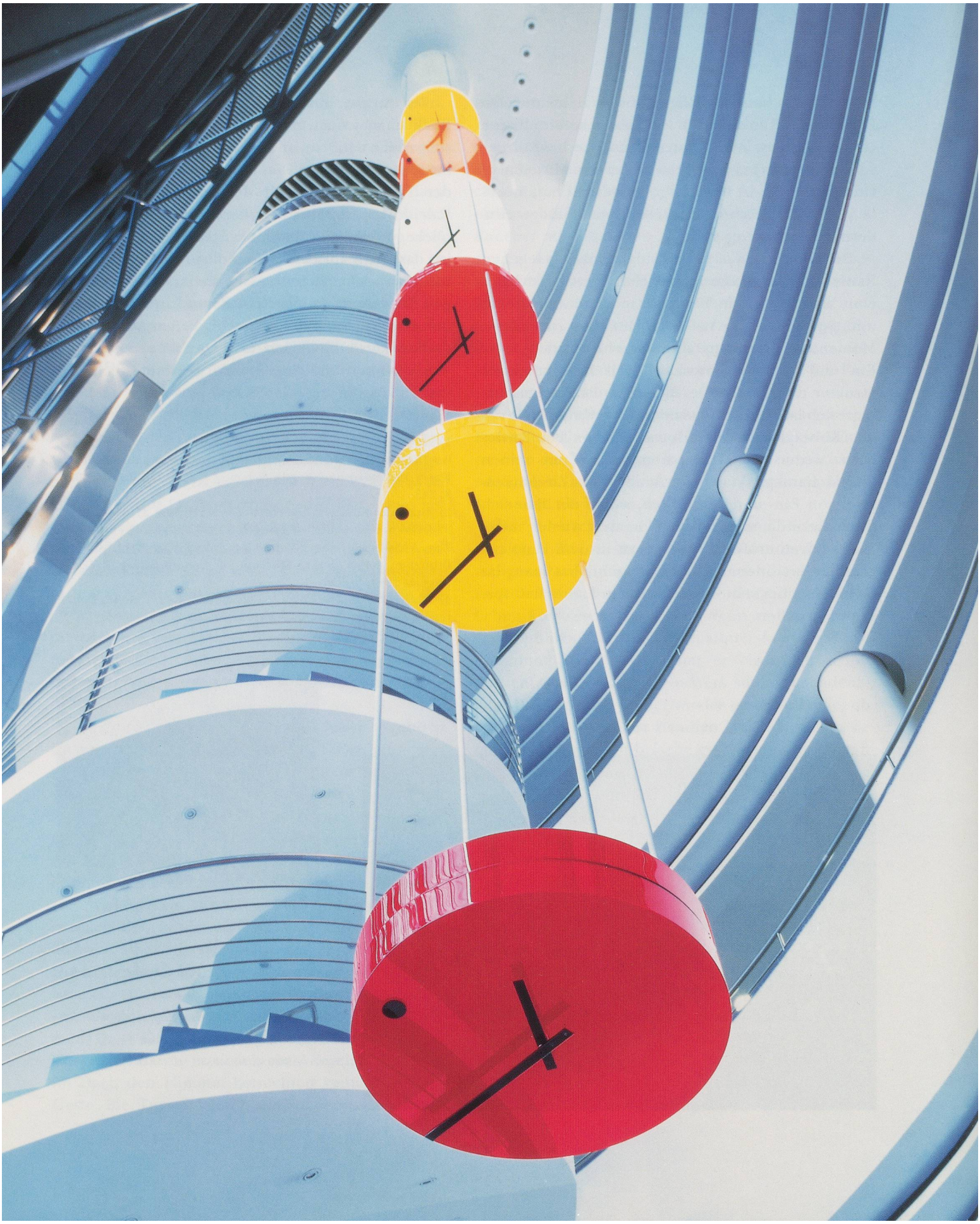
Der *conversation pit* ist von einem höher gelegenen Raum einsehbar. Das ganze Haus erweist sich als eine Verkettung von Räumen, in denen man sieht und gesehen wird. Aus dem Hin und Her dieser Momente des Sehens und Gesehenwerdens, der Ein- und Ausblicke, entwickelt sich die dynamische Struktur des Hauses. Der Raum, so Pardo, korrumpiert sich laufend selbst. Anders als etwa bei Mies van der Rohes Farnsworth House geht es bei Pardos Haus weder um Transparenz noch um seinen Objektcharakter. Was zählt, ist allein das Zusammenspiel von Ein- und Ausblicken, wobei der Bau sich dem Gelände anpasst und immer wieder neue Perspektiven eröffnet. Wenn man in dem Haus herumwandert oder um es herumgeht, hat man das Gefühl in einer ständig wechselnden Landschaft spazieren zu gehen.

Zur Strasse hin besitzt das Haus keine Fenster. Blickt man jedoch nach innen gegen den steil ansteigenden Hof, so ist beinah jede Wand von oben bis unten verglast. Die facettenartige Anordnung der Fenster verwandelt den ganzen Bau in ein Kaleidoskop miteinander korrespondierender Ausblicke, wobei jeder Raum des Hauses so ausgerichtet ist, dass man auf den Innenhof und in andere Räume, aber nicht nach draussen sieht. Mit einer einzigen Ausnahme: Im obersten Raum kann man durch den einzigen Spalt in der geschlossenen Aussenfassade des Hauses hinausschauen. Und an einem klaren Tag hat man dort eine perfekt gerahmte Sicht auf den Pazifik.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Mondrian, «An International Museum of Contemporary Art», in: *The New Art—The New Life,* herausgegeben und übersetzt von Harry Holtzman und Martin S. James, G. K. Hall, Boston 1986, S. 243.
2) Zitate des Künstlers aus einem Gespräch vom 21. Mai 1999.
3) Lawrence Weschler, «Playing It as It Lays and Keeping It in Play. A Visit with Robert Irwin», in: Richard Koshalek und Kerry Brougher, *Robert Irwin,* Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1993, S. 173.
4) *Conversation pit,* wörtlich: Gesprächs-Graben. Eine im Boden vertieft angelegte Sitz- und Gesprächsecke.





JORGE PARDO, PIER, 1997, redwood, metal, cigarette vending machine, installation view, "Skulptur. Projekte Münster" / Rotholz, Metall, Zigarettenautomat. (PHOTO: ROMAN MENSING, MÜNSTER)