

SAGT ICH'S ODER SAGT ICH'S NICHT?!

Auszüge aus Gesprächen mit der
Redaktion, Dezember/Januar 1987/88

Die Idee zu meiner Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1985, in dem riesigen, rechteckigen Raum alle Iglus zusammen wie ein Dorf aufzubauen, stammte von Harry Szeemann, und diese Idee war gut. Das Ganze erhielt einen horizontalen, wuchernden Charakter, der durch die Niedrigkeit des Raumes im Verhältnis zu seiner Grösse zusätzlich betont wurde.

In der Ausstellung in der Salpêtrière in Paris habe ich gemerkt, dass Kirchen mir keine Angst machen. Ich habe dort in meiner Arbeit LUOGHI SENZA STRADA (Orte ohne Strassen) ein Quadrat aus Reisigbündeln ausgelegt, weil in dieser Kirche sonst alles rund ist. Zudem wollte ich eine Diagonale mit den Fibonaccizahlen schaffen, und diese verlangt nach dem Quadrat. An sich war es gar kein richtig freies Quadrat, denn es berührte eine Säule, und bildete somit eine andere Art Zeichen. Rundum, den Wänden entlang, standen entsetzliche Beichtstühle, denen wollte ich etwas entgegensetzen, um mich auf eine andere Ebene zu stellen. Mit dem Quadrat rückte ich die Beichtstühle ein wenig in die Ferne. In der Mitte des Quadrats von LUOGHI SENZA STRADA stand dann wieder das runde Iglu.

Alle italienischen Dörfer sind nach dem System aufgebaut, dass neben der Kirche die Antikirche steht, ein Regierungsgebäude, welches ein anderes Zeichen zu setzen hat. Das ist ganz fundamental. Die Architektur muss die Bedürfnisse reflektieren. Weil sich in der Salpêtrière alles dreht und auch in meiner Arbeit die Drehbewegung enthalten ist, musste ich das Quadrat auslegen, welches mein

Nicht-so-religiös-Sein reflektiert, denn das Sich-im-Kreis-Drehen hat meistens etwas mit Kult zu tun; denke an die rituellen Tänze. Ich fühle mich den Tänzen der Papuas näher als unserer streng aufgebauten Kirche.

Nehmen wir Pollock, auch er brachte die Idee der Tänze der Papuas in sein geistiges Dreieck «Europa-Asien-Amerika» ein. Seine Bilder sind überhaupt nicht amerikanisch, sondern betreffen die ganze Welt. Mit der Pop Art hingegen bewegte man sich wieder in der lokalen urbanen Landschaft. Carl Andre ist jemand, der die Ernsthaftigkeit und Ausdauer besitzt, sowohl Amerikaner als auch Weltbürger zu sein. Ihn kannst du nach Japan, China oder Russland bringen.



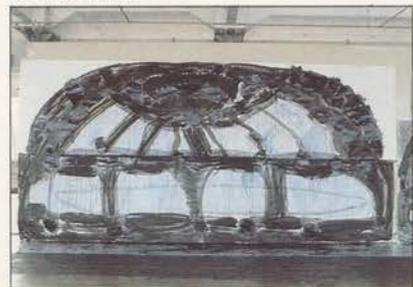
Meine Hommage an Arcimboldo, das Werk mit dem Krokodil, kommt der Idee der Statue nahe. Und jetzt erzähle ich die Geschichte der Statue: Sie ist eine uralte Idee und entstand, weil einer jemandem Angst einflössen wollte, ihm dies mit seinem eigenen Gesicht aber nicht gelang und er deshalb eine Statue kreierte. Dann kam das antike Griechenland, wo die Statuen, statt zu erschrecken, die Dinge so darzustellen hatten, wie sie sind. Daraufhin kamen die Katholiken, die Madonna musste Mitleid erregen, die Heiligen mussten dem Menschen ähnlich sein, wogegen der Herrgott Ehrfurcht erwecken sollte. Von Mal zu Mal musste die Statue etwas anderes darstellen, und die ganze Problematik lag in der Unterschiedlichkeit ihrer Funktion. Als dann die abstrakten Künstler kamen, geschah wegen des Problems der Abstraktion nichts mehr. Und dann: Henry Moore. Er idealisierte die Frau so sehr, dass sie zu einer Form in gigantischer Ferne wurde, fast ausserhalb der Welt. Jetzt bin ich da und sage, aha, nun also weiss ich nicht was tun. Aber es kommt mir die Erinnerung der Urzeit, und ich stelle fest, ich bin ein Krokodil, habe fünf Finger, vier Füsse, einen Mund und einen Schwanz. Also stelle ich mich selbst dorthin und erwecke weder Angst noch erwecke ich sie nicht.



Ich bin ein Freund der Wissenschaftler, vor allem der Physiker. Sie erzählen sich Dinge, die mich faszinieren. Und meine Arbeiten kannst du besser mit den Begriffen der Physik als mit jenen der Ästhetik erklären. Zum Beispiel: In der Physik spricht man, um das Phänomen des Wassertropfens zu erklären, von der «Oberflächenspannung». Diese hält den Wasser- oder etwa den Quecksilbertropfen zusammen. Meine Iglus kannst du ohne den Begriff der Oberflächenspannung, welche das Ausserhalb und das Innerhalb definiert, nicht verstehen. Dieses Phänomen ist für mich so wichtig, dass ich meinem bisher grössten Iglu den Titel GOCCIA D'ACQUA (Wassertropfen) gab. Im Iglu sind Innenraum und Aussenraum gleichwertig.

Goethe beschäftigte sich auch mit diesem Problem, denn er besass sowohl für das Relative als auch für das Synthetische einen Sinn. Allerdings neigte er dazu, das Relative – etwa die Frauen – wie ein Hündchen am Halsband zu führen, dann aber sann er den grossen Problemen nach. Auch er war eine Art Träumer.





Die Konzeptkunst war sehr wichtig, doch schau, was daraus geworden ist; schade, denn darin lag viel Material, lebendiges, phantastisches Material, Mikrokosmos. Bezüglich der Welt des Mikrokosmos sind wir uns alle einig. Bezüglich des Makrokosmos hingegen ist dies unmöglich. Im Mikrokosmos sind gewisse Gegenstände wunderbar, doch kannst du sie nicht breit und hoch zu einem Makrokosmos walzen. Ganz im Gegenteil, je kleiner sie sind, um so besser. Alles, was technologisch ist, muss ganz klein werden, um zu überleben. Heute ist die Tonbandkassette wichtiger als die Lokomotive.

Ich habe das Iglu kreierte, wo innen nichts und aussen auch nichts vorhanden ist, wo du innen und aussen alles, was du willst, hinstellen kannst. Die Skulptur ist nicht mehr nur Skulptur, sondern ein Ort, wo das Innerhalb und das Ausserhalb erdacht werden sollen. Das Innerhalb und das Ausserhalb der Erde stehen in ständiger Beziehung zueinander. Die Mikrowellen dringen in die Gestirnsysteme ein und kehren zurück, um wieder hinauszustrahlen. Alles basiert auf dem System des Kommens und Gehens, alles ist immer in Bewegung. In der Skulptur wurde das früher nie reflektiert. Nun kommt einer wie ich, und reflektiert er das etwa nicht? Ich verstehe das Prinzip des Kleinen, aber auch jenes des enorm Grossen. So wie der Mond Ebbe und Flut bewirkt, gilt, dass ich in ein Mikrophon sagen kann: Hallo, bist du da oben auf dem Mond, ciao. Das ist das Verhältnis, das heute existiert. Darum will ich nicht, dass du meine Skulpturen wie traditionelle Skulptur betrachtest.



In der orientalischen Kultur hat die Überwindung der physischen Bedingtheiten grossen Wert. Der Künstler ist jemand, der das Unglück kennt und das Jenseits des alltäglichen Tuns sucht. Darum tendiere ich zum Unrichtigen und nicht zum Richtigen. Ich verstehe nicht, warum das niemand merkt.

Eigentlich gefallen mir Leute, die ins Alltägliche abgerutscht sind. Aber gewisse Personen sind zu alltäglich. Das Alltägliche ist die notwendige Maschine, doch was heisst das? Wir spielen mit der Sprache des Alltäglichen, doch spricht die Kunst keine Alltags-Sprache. Die Kunst kennt das Alltägliche, es ist ihr wertvoll wegen des enormen Materials, das es ihr liefert. Darum muss ich als Künstler das Alltägliche lieben, sonst verliere ich das Bewusstsein. Gerade der Verlust des Bewusstseins aber ist das Problem unserer Epoche. Es geht also um das Bewusstsein jenseits des Alltäglichen, das ich mit dem Alltäglichen und durch das Alltägliche gewinne. Ich spreche vom Bewusstsein auf einer Ebene, wo du vieles zusammenbringst und nicht bei nur einer Sache verharrst. Dann vergrössert sich der Umkreis, dann beginnen sich die Dinge zu drehen, so wie die Erde sich dreht, und du kannst sie nicht mehr aufhalten. Die Dinge werden so unaufhaltbar wie die Zeit. Steve Lacy und andere Künstler der abstrakten Musik wollen die Welt nach ihrem Tempo zum Drehen bringen – jeder Künstler mit seinen eigenen Mitteln. Als beispielsweise Pollock mit den Farben auf der flach am Boden liegenden Leinwand grenzenlose Räume schaffte, wollte er diese Idee nicht mehr aufhalten. Seine Bilder sind schön, weil sie Zeugnis von genau diesem Ereignis

sind. Pollock gelang die Verschmelzung von Mensch und Erde, nicht weil er sich entschieden hatte, etwas Bestimmtes zu tun, sondern weil er aus einem totalen Empfinden heraus arbeitete. Die Erde hatte für ihn entschieden, was er zu tun hatte. Darauf stellte er sich mit extremer Kraft ein.



Weshalb hat heute die Form der Materie so wenig Wert? Weshalb versucht man gleichzeitig, die Form der Materie künstlich herzustellen?

Die Welt der Kunst erkennt die potentielle Kraft der Materie und auch ihre Form, d.h. die Form, die diese potentielle Kraft annehmen kann. Das ist ein euro-amerikanisches Phänomen, das dann indisch, chinesisch und zuletzt ein Phänomen der ganzen Welt werden kann. Die potentielle Kraft der Materie wurde von Künstlern wie Burri oder Pollock und auch von ganz wenigen Interpreten gespürt. Das Phänomen der Arte Povera ist auf dieser Basis entstanden. Das Konzept der potentiellen Kraft der Materie wirkt auf und durch den Willen, die Erfahrung und den lyrischen Sinn. In der Kirche spürt man sie ebenfalls, denn es gibt diese ungewisse Kraft des Jahres 2000. Die Materie hat ein Leben, das der Mensch spürt und erkennt. Je stärker die potentielle Kraft der Materie, desto klarer wird sie vom Menschen erkannt. Das Wasser fliesst den Berg hinunter, und das interessiert den Menschen. Stürmt das Wasser aber mit ungeheurer Kraft zum Meer, fürchtet sich der Mensch. Er kann diese Kraft als negativ empfinden, als ein Zuviel an Kraft. Genau solche Kräfte wirken in den Kunstwerken.



Da die Form aus inneren Elementen besteht, kannst du sie nach gegebenen Gesetzen verändern. Umwandeln kannst du auf der Erde alles, doch entfernen nichts. Kein Staubkorn kannst du von der Erde entfernen, auch den Mond nicht, denn die Erde würde total von ihrer Bahn abkommen. Das weiss nicht nur der Intellektuelle, das weiss jeder. Und das gefällt mir, weil deshalb niemand ein Reisigbündel von meinen Arbeiten entfernen kann.

Es gibt Material, das ich als schwer, anderes, das ich als leicht empfinde, doch sind die Verhältnisse nie so sicher, wie man meint. Du kannst ein Gewicht auflösen und dadurch Raum schaffen. Oder umgekehrt, du suchst das Gewicht, und dann schrumpft der Raum. Die Erde lebt vom Gegensatz von Raum und Gewicht, damit spielen wir alle.

Die Verschmelzung von Material ist aber unsicher, und daher gehört auch diese Unsicherheit zum Gleichgewicht des Globus. Das Iglu repräsentiert den Globus und sein Gleichgewicht.



Delacroix fand, die Farben von Paris reichten ihm nicht aus. Also reiste er nach Algerien und Marokko und begann die Farben des Tigers neben jene berühmten der Frau zu setzen – und dies vor dem schwarzen Hintergrund. Das war zu jener Zeit das Neueste, was man tun konnte. Die Farben des Tigers öffneten Delacroix



neue Möglichkeiten, und er nutzte die Farben so maximal, wie er es für notwendig hielt. Heute sind wir nicht mehr besonders fähig, die Farbe zu sehen. Sie hat metaphysische Bedeutung erhalten und ist nicht mehr animalesk. Ich habe auf ein Bild Kohlköpfe gesetzt. Die Farbe wird so zu einem politischen Spiel, zur totalen Realität. Auch Pollock setzte Farbe als Farbe und nicht als Form ins Bild.



In meiner Arbeit SENTIERO PER QUI (Ein Weg, um hierher zu gelangen) haben wir die kleine Burg so schnell und präzise wie eine Zeichnung gebaut. Dann haben wir – was eine wunderbare Idee war – Zeitungsbündel hingelegt. Zeitungen fangen einen präzisen Augenblick der Geschichte ein. Ein Erdbeben in Neapel: Alle sprachen sie von diesem Erdbeben, hundert Kilometer Zeitungen sprachen davon! Die gerade Linie aus Zeitungsbündel, die durch die kleine Burg führt, entspricht der Linie der Geschichte. Es gibt viele Dinge aus der Vergangenheit, die in meine Arbeiten einfließen, aber ich will diese Dinge nicht benennen, denn es geht mir um den Einfall, den ich in einem bestimmten Augenblick habe. Die Arbeit SENTIERO PER QUI könnte «Zug, der eine Stadt durchfährt» heissen. Das würde ihr aber eine zu anekdotische, alltägliche Bedeutung geben, und das wäre langweilig.



Mir gefällt die Architektur der Salpêtrière, sie ist wunderbar. Wenn du eine Pyramide siehst, wirst du nicht gleich ein Ägypter, doch spürst du die Qualität der Architektur. Wenn du also in eine schöne Kirche gehst, spürst du sogleich die Qualität. Kürzlich betrat ich die Krypta unter einer riesigen barocken Kirche, die nur etwa zwei Meter hoch war und vier Säulen hatte. Logischerweise fühlte ich mich dort drin sofort gut. Ich spüre die Qualität der griechischen Architektur, aber was habe ich mit Hera zu tun?! Architektur ist real, und den Sinn für ihre Qualität hat die enorme Erinnerung des Menschen gespeichert. Ich war dagegen, für meine Arbeiten die hässlichen Beichtstühle aus der Kirche hinauszuerwerfen. Das wäre, als würde man einen See anschauen und sagen, alle Schiffe müssen weg, denn sie stören. Wozu würde dann der See dienen?! Wir wollten die Kirche so lassen, wie sie eben ist, mitsamt dem sympathischen Sakristan. Nach Museumsleuten sehne ich mich nie, aber wohl nach diesem Sakristan, obschon er ständig griesgrämig war.

(Bearbeitung und Übersetzung: Jacqueline Burckhardt)



DIE HIER ABGEBILDETEN PHOTOS VON RUDOLF TREFZER ENTSTANDEN 1988 IM ATELIER VON MARIO MERZ IN SCHAFFHAUSEN, SCHWEIZ.

MARIO MERZ

DID I SAY IT OR DIDN'T I?

*Extracts from conversations
with the editorial staff of Parkett
December 1987 – January 1988*

The idea for my exhibition at the Kunsthaus in Zürich in 1985, with all the igloos clustered together like a village inside the huge rectangular space, came from Harry Szeemann; and it was a good idea. The whole thing took on a horizontal, spreading look, and this was further emphasized by the lowness of the space in relation to its height.

At the exhibition at the Salpêtrière in Paris I realized that churches don't frighten me. In the work I did there, LUOGHI SENZA STRADA (Roadless Places), I laid out a square of bundles of brushwood, because everything else in that church is round. I also wanted to make a diagonal incorporating the numbers in the Fibonacci series, and I needed a square for that. In itself it wasn't a real, independent square, because it touched a column, and thus formed another kind of sign. All round the walls there were dreadful confessional boxes; I wanted to establish something in opposition to those, to get myself onto another plane. With the square I shifted the confessionals a bit further away. And in the center of the square of LUOGHI SENZA STRADA, again, I put a round igloo.

All Italian villages are laid out in such a way that next to the church there is the anti-church, a government building, which is there to form another kind of sign. This is absolutely fundamental. Architecture must reflect need. Because in the Salpêtrière everything goes round and round, and because there is a circular movement in my work too, I had to lay out the square as a reflection of my own not particularly religious nature. Going round in a circle usually has something to do with a cult: think of ritual dances. I feel much closer to the dances of the Papuas than to our church with its rigid structure.

Take Pollock: he put the Papua dance idea into that mental triangle of his, Europe – Asia – America. His paintings are not American at all; they are about the whole world.

With Pop Art, on the other hand, people got back to a local, urban landscape. Carl Andre is someone who has enough seriousness and staying-power to be both an American and a citizen of the world. He is someone you can take to Japan, China or Russia.



My homage to Arcimboldo, the work with the crocodile, comes close to the idea of a statue. And now I'll tell you the history of the statue. It's a very ancient idea; it started when someone wanted to frighten someone else but couldn't do it with his own face, so he made a statue. Then came ancient Greece, where the statues were not there to frighten people but to represent things as they really are. Then came the Catholics, and the Madonna had to inspire compassion, the saints had to be like real people, and God the Father had to be awe-inspiring. The statue had to stand for something different every time, and the problem was this variety of functions. Then, when the abstract artists came along, nothing more happened, because of the problem of abstraction. And then: Henry Moore. He idealized woman to such a degree that she turned into an immensely remote form, almost out of this world altogether. Then I come along, and I say what am I to do. But then comes the memory of prehistory, and I can see that I am a crocodile, I have five fingers, four feet, a mouth and a tail. So I set myself up there, and I neither inspire fear nor fail to inspire it.



I approve of scientists, physicists especially. They tell each other things that fascinate me. And you can explain my works better by the laws of physics than by those of aesthetics. For instance: in physics, to explain the phenomenon of a drop of water, they use the term "surface tension." That is what keeps a drop of water or mercury together. You can't understand my igloos without the idea of surface tension to define the outside and the inside. This phenomenon is so important to me that I have given my biggest igloo so far the title *GOCIA D'ACQUA* (Drop of Water). In the igloo, interior space and exterior space are equivalent.

Goethe thought about this same problem; he had a feeling for relativity and for synthesis. Admittedly, he did tend to keep the relative aspects – women, for instance – on a string while he pondered on the great issues. He too was a dreamer, in his way.



Conceptual art was very important, but look what came of it. It's a pity, because there was a lot of material there: living, imaginative material, a microcosm. On the microcosmic level we all agree. On the macrocosmic level, on the other hand, this is impossible. Certain objects may be wonderful in the microcosm, but you can't just blow them up into a macrocosm. On the contrary, the smaller they are the better. Anything technological must get very small if it is to survive. Nowadays the audio cassette is more important than the locomotive.

I created the igloo, a place with nothing inside and nothing outside either, a place where you can put anything you like, inside or out. Sculpture is not just sculpture any more, but a place where the inside and the outside have to be imagined. The inside and the outside of the earth are constantly interacting. Microwaves penetrate brain systems and then radiate outwards again. Everything is based on a system of coming and going; everything is

along, and how can he not reflect it? I understand the principle of the small, but also that of the enormously big. So just as the moon causes the ebb and flow of the tides, it follows that I can say into a microphone: "Hello, are you there, up on the moon? Ciao!" That is the relationship that exists now. That is why I don't want you to see my sculpture as traditional sculpture.



Eastern culture sets great store by the overcoming of physical limitations. The artist is someone who is familiar with misfortune and who is looking for the transcendental aspect of everyday life. That's why I tend towards the incorrect rather than the correct. I don't understand why no one sees it.

The people I like best are those who have taken a tumble into commonplace life. But some people are just too commonplace. The commonplace is the mechanism we need, but what does that mean? We play with commonplace language, but art does not speak the language of commonplace life. Art is familiar with the commonplace and knows its value as an immense store of material. So as an artist I must love commonplace life or else lose consciousness. But it is precisely this – the loss of consciousness – that is the great problem of our age. By this I mean the consciousness which transcends the commonplace, but which I attain with and through the commonplace.

I am talking about a consciousness on a level where you bring a lot of things together and don't stay with any one thing. Then the surrounding space expands, things start to spin, just as the earth spins, and you can't stop them. Things become as unstoppable as time. Steve Lacy, and other artists who make abstract music, want to set the world spinning at their own tempo – every artist using his own means. When Pollock, for instance, created limitless spaces with paints on a canvas laid on the floor, he wanted to give free rein to this idea. His paintings are beautiful because they are the record of just this event. Pollock achieved the blending of man and earth, not because he had taken a decision to do one thing rather than another, but because he was operating from inside a total feeling. The earth had made his mind up for him. Then he put all his strength into it.



Why is so little value attached to the form of matter today? Why, at the same time, is there an attempt to produce the form of matter artificially?

The world of art acknowledges the inertia of matter and also its form, i. e. the form that this inertia can assume. This is a European-American phenomenon, which can then become Indian, Chinese, and ultimately a phenomenon belonging to the whole world. The inertia of matter is sensed by artists like Burri or Pollock, and also by a very few commentators. The *Arte Povera* phenomenon happened like this. The concept of the inertia of matter operates on and through will, expe-



rience and the lyrical sense. And because this undefined power of the year 2000 exists, it can be felt in church too. Matter has a life which man senses and knows. The greater the inertia of matter, the more clearly it is known by man. Water flows down the mountain, and that interests man. But when the water rushes on into the sea with enormous power, then man is frightened. He can feel this power as something negative, an excess of power. It is powers like this that are operative in works of art.



As form consists of inner elements, you can alter it in accordance with given laws. You can transform anything on earth, but you can't remove anything. You can't remove a grain of dust from the earth, and you can't remove the moon either; the earth would come right out of its orbit. It isn't just the intellectuals who know this, everybody knows it. This pleases me, because for the same reason no one can remove a bundle of twigs from my works.

There is some material that I feel to be heavy, other material that I feel to be light; but the relationships are never so certain as you think. You can disperse a weight and thus create space. Or, conversely, you can try for weight, and then space shrinks. The earth lives by the contrast between weight and space; we all play with it all the time.

There is nothing certain about the melting of material, either; and so this uncertainty is part and parcel of the global balance. The igloo represents the globe and its balance.



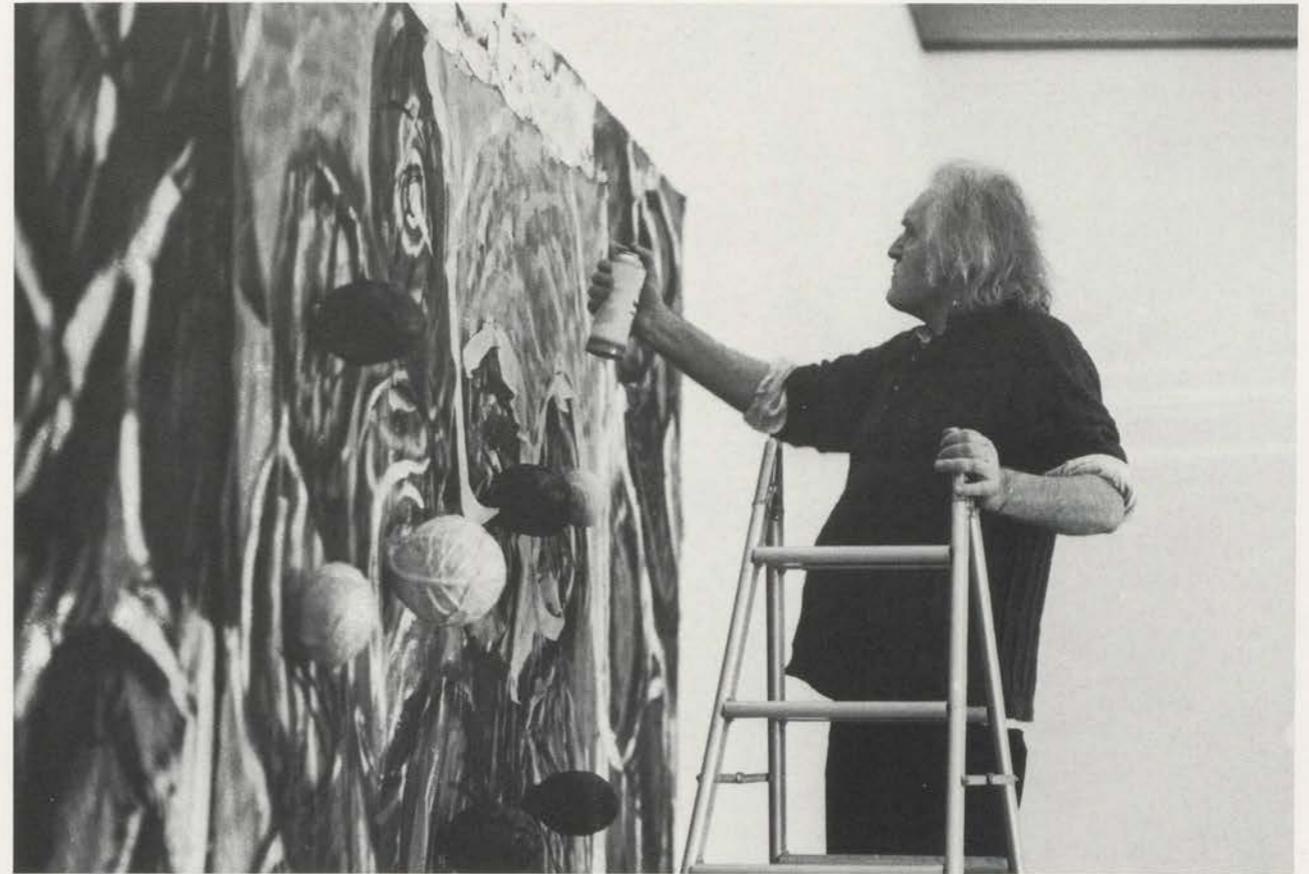
Delacroix decided that the colors of Paris were not enough for him. So he went to Algeria and Morocco and started to set down the colors of the tiger next to the familiar colors of woman – and all this in front of a black background. At that time this was the newest thing that anybody could have done. The colors of the tiger opened up new possibilities for Delacroix, and he used colours as intensively as he felt he needed to. Nowadays we are no longer capable of seeing color. It has taken on a metaphysical meaning; it's not an animal thing any more. In one picture I put in some cabbage tops. And so color becomes a political game, a total reality. Pollock too put color into the picture as color, not as form.



In my work *SENTIERO PER QUI* (*The Way Here*) we built the little castle as quickly and precisely as a drawing. Then – and this was a wonderful idea – we added bundles of newspapers. Newspapers capture a precise moment in history. An earthquake in Naples: they all reported this earthquake in Naples. Sixty miles of newspapers about it! The straight line of newspaper bundles, which leads through the little castle, stands for the line of history. There are many things from the past that get into my work, but I don't want to name them, because what matters to me is the idea that I have at a given moment. *SENTIERO PER QUI* might be called "Train Passing Through a Town"; but then its meaning would be too anecdotal and too commonplace, and that would be boring.



I like the architecture of the *Salpêtrière*; it's wonderful. When you see a pyramid you don't turn into an Egyptian, but you do sense the quality of the architecture. So when you walk into a beautiful church you're aware of the quality right away. Not long ago I went down



MARIO MERZ, ZÜRICH, 1985.

(Photo: Walter Drayer)

into the crypt of a huge Baroque church; it was only about six and a half feet high and had four columns. Quite logically, I felt good straight away. I sense the quality of Greek architecture, and yet what is Hera to me? Architecture is real, and the feeling for quality is something that man's immense memory has given him.

I wouldn't let them throw out those ugly confessionals to make way for my works. That would be like looking at a lake and saying all the boats must go because they spoil the view. What use would the lake be then? We wanted to leave the church just as it was, complete with its sacristan, whom I liked. I never miss museum people, but I do miss that sacristan, always grumpy though he was.

(Translation: David Britt)

Edited by Jacqueline Burckhardt

THE PICTURES BY RUDOLF TREFZER WERE
TAKEN IN 1988 IN MARIO MERZ' STUDIO IN
SCHAFFHAUSEN, SWITZERLAND.