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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 54: Collaborations Roni Horn, Mariko Mori, Beat Streuli

Artikel: Roni Horn : notes from an architect = Aufzeichnungen einer Architektin

Autor: Lewis, Diane / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681220

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: 15.07.2025

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

DIANE LEWIS

NOTES FROM AN ARCHITECT

Roni Horn's work involves, pronounces Solidity. What I find so powerful about my reaction to reading her statements and writings now is that it proves to me that she is a Classical sculptor. Classical is a word, an idea, that might be seen as problematic. I define sculpture in terms of its differences from architecture; sculpture as solid, architecture as field; sculpture conceived as body, architecture conceived as cuts through space in plan and section.

The dialectic that Horn proposes resides not only within the framework of duality, of each singular project possessing two elements; her work embodies a visceral sense of the dialectic between architectural space and sculptural force. As such, I am responding to the statements of a sculptor who desires or knows how to "charge" architecture, to "charge" space. This quality is not always as apparent from the visual reproduction of her work as from her writing. A first principle she states is the act of locating the dual pieces in regard to circumstance. She is using words that come out of a framework of interest that we share, which is the difference between the ideal and the circumstantial as a programmatic condition. She is framing the existential position, how the author can locate the work physically in order to create an address beyond the physical—the signification of place in time, history, literature, ideas.

The civic realm of Greek and Roman culture—I hear it in Horn's language. I learned these lessons from twentieth century artists like Robert Smithson before I studied in Rome. But in Rome the opposition between the language of fields of structure in which an architectural space is settled or sited and the impenetrable elements of a sometimes scaleless nature are obvious. This opposition is also present in Horn's concepts, in her recognition of the potential empowerment of elements in the city; against the architecture and circumstance. She goes at the problem over and over again as she searches for an architectural space for dialogue.

Horn is advocating an activation of the civic conscience as a "rub" or frottage between individual and collective space. It might be seen philosophically as random against ordered, specific as opposed to general, the solid in the field, the ideal in the circumstantial, and so on—by which the characteristics of both are amplified by their differences. This is essential to architectural knowledge, beyond the merely visual and into the tectonic, visceral phenomenon: a search for a literary understanding and signification of form. In reading Horn's texts, I read the subject matter of these disparities. There is a strong sense of what exists, what is ephemeral, what is eternal. There is a strategic positioning of extremely reductive elements, compactions of time and thought, which by their character change their environs.

Horn talks about the duality of two pieces not being Minimalist or Platonic. Mies van der Rohe once said that it's only when you have two elements in relation that you have the beginning of architecture. Horn understands this, that in architecture you can draw a great plan that can have certain readings, but the reading is qualified by taking the cut through, which is a section, either plan or elevation. The two primary relations or essential elements in architecture are the perpendicular cut between the plan and

DIANE LEWIS builds in the civic and domestic realms and is Permanent Professor at the Cooper Union School of Architecture. She is currently working in Berlin and Guest Chair at the Technische Universität Berlin.

RONI HORN, YOU ARE THE WEATHER—MUNICH, 1997, rubber floor at entrance to building of the German Weather Station
DU BIST DAS WETTER – MÜNCHEN, Gummiboden vor dem Gebäude des Deutschen Wetterdienstes. (PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)

RONI HORN, YOU ARE THE WEATHER—MUNICH, 1997,
details, rubber text in floor, solid plastic handrails located throughout building.

the elevation, and its registration or dialogue which qualifies the intent and the content of the project. So for a sculptor this idea of the two, this idea of doubling or reflection, can set up such a condition in a different way, but perhaps not ultimately towards a different subject matter—what I call here "the literary dimension."

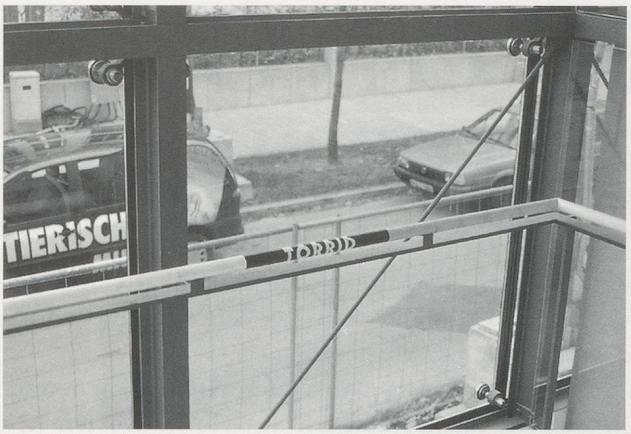
Horn's devotion to repetition, repetitive knowing is something I learned from Louis Kahn. I remember seeing Kahn speak back in 1968. Someone had warned me that he always told the same anecdote about a brick. So he picked up an imaginary brick and said, "I picked up the brick, I looked at the brick, and I asked the brick 'What would you like to be?'"—which was his philosophical statement on the nature of materials in response to Frank Lloyd Wright. More importantly, this existential understanding of materials—that materials demonstrate their limits and speak through observation—is a Cartesian laboratory of possibilities for form. This idea of thought is the thing that refines the acts of matter; the discipline of Mind to Matter. This was the other side, the shock that someone would have the courage to repeat in pursuit of knowledge, that this man was saying what someone predicted he would say. Which means that it wasn't new; that he would repeat himself. Much of Kahn's work is about the cube... he knew the cube for fifty years, for seventy years. I sense this same persistence in Roni Horn, the honing, the milling, the condensation of the power of thought. The elements are thought about, and it's the thought that changes the form; it's not a superficial transformation of form.

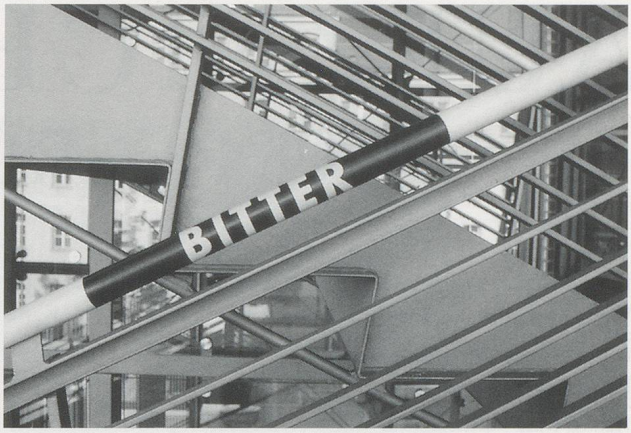
In reading Horn's writings, I was struck by her citation of Emily Dickinson's No. 1695.

There is a solitude of space
a solitude of sea
a solitude of death, but these
society shall be
compared with that profounder site
that polar privacy
a soul admitted to itself—
finite infinity.

Here, site has to do with its signification through a consciousness: the soul. The site doesn't even have to be changed physically; with the act of location and selection, civilization begins—the roots of urbanism. Horn attempts to address correspondences of inner revelation or honesties with that idea of the site, or of nature. The issue of subjectivity is present here, but it is about Horn's humility toward the subjective. In this case the dialogue is about revealing the subjective as an offering, that is, the best one can do within a discipline. Through the limits of one individual's

DU BIST DAS WETTER – MÜNCHEN, Detailaufnahmen, im Boden eingelegte Texte aus Gummi und Geländer aus massivem Kunststoff im ganzen Gebäude des Deutschen Wetterdienstes. (PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)





act, an aspiration for the objective, eternal, or principled is clarified.

Horn has stated that the condition of the charged architectural space is something that she seeks but finds very rarely. She is right. But her tremendous interest in the landscape is something that I would have to ponder. I am not so sure that the energy she seeks is as powerful in a dialectic with the landscape as it is with the mind of another human being: art within architecture.

The possibility for Horn's projects to be informed by architectural thinking, to gain significance in the urban realm in a civic sense—programmatically, spatially, historically, and so on—is something she probably hasn't enjoyed enough yet. The post-minimalist condition that she defines, questions, dislikes, and reads politically, I agree is very design-oriented, physical, not architectural in content. By this, I mean design as opposed to form invested with a poetic program. But if her work reverts to only looking at the vernacular and the landscape, it may not deliver the charge, her desire to engage civic conscience. The Munich weather station may be a new beginning for a dialogue between art and architecture. Yet there is a paradox: Despite its integral weight in the overall spatial scheme, YOU ARE THE WEATHER may present a greater challenge to convention than the structure that supports it.

The frontier that architects, artists, and literateurs face is innovation at the structural origins of a project, to derive form at all scales: structure, site, land form—the whole ensemble. The recent history of artistic-architectural collaborations has been an interdisciplinary blind date. The city must be a laboratory in which this dialogue begins at the inception of the architecture—landscape, structure, civic position, signification, individual, program: the transformation of how somebody works in the weather station. These ideas must be restored to civic architecture not only as, say, the acquisition of the work of an important artist for a public place: The frontier is the reinvention of the entire program and space of the city by artists and architects through a philosophical, not a design, dialogue.

Horn is proposing to return to reading landscape in a primordial way. The first acts of architecture were men reading sites. I would even argue that the beginning of civilization is how tribes decided to live in certain spaces, the God-given sites of the earth. Architecture was simply the conception of elements to signify the recognition of those places. Give Roni Horn those other spaces, elements of architecture, great democratic programs, and the spaces by which *civitas* occurs. Horn's work is asking the big question about the social program of architecture.

DIANE LEWIS

AUFZEICHNUNGEN EINER ARCHITEKTIN

Horns Arbeit vermittelt und verkündet Kompaktheit. Was mich bei der Lektüre ihrer Aussagen und Schriften am meisten beeindruckte, ist, dass sie mir gezeigt haben, dass sie eine klassische Bildhauerin ist. Der Ausdruck «klassisch» mag vielleicht problematisch erscheinen. Ich definiere Skulptur im Unterschied zu Architektur: Skulptur ist massiv, die Architektur eine Frage von Räumen; Skulptur kann als Körper begriffen werden, Architektur als Raum-Schnitt in Form von Grund- und Aufriss.

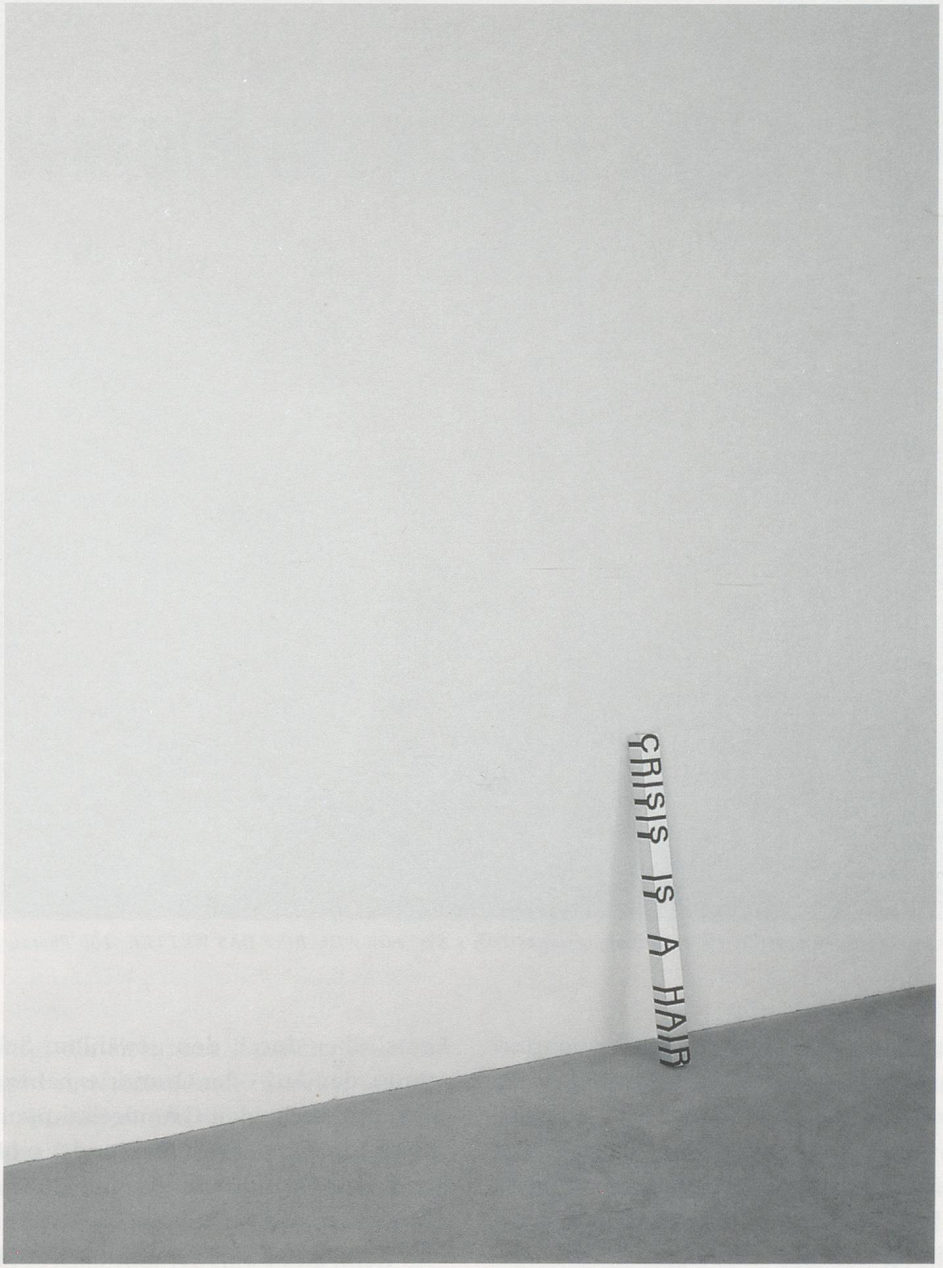
Die Dialektik in Horns Werk beruht nicht nur auf dem Prinzip der Dualität, darauf dass jede Werkeinheit aus zwei Elementen besteht; ihre Arbeit verrät einen lebhaften Sinn für die Dialektik zwischen architektonischem Raum und plastischer Kraft. Ich reagiere somit auf die Aussagen einer Bildhauerin, welche die Architektur, den Raum «aufzuladen» sucht und auch weiss, wie sie das tun kann. Diese Qualität wird in ihren Arbeiten nicht immer auf Anhieb sichtbar, sondern ist eher ihren schriftlich geäusserten Gedanken zu entnehmen. Eines ihrer obersten Prinzipien ist es, die zweiteiligen Arbeiten unter Berücksichtigung der jeweiligen Umstände zu platzieren. Dabei verwendet sie Worte aus einem Bereich, der uns beide interessiert: die Differenz zwischen dem Ideal und den jeweiligen Gegebenheiten als programmatische Voraussetzung. Sie spielt die existentielle Frage durch, wie der Urheber sein Werk in der physischen Welt so platzieren kann, dass es etwas über das Physische Hinausgehende ausdrückt – die Bedeutung des Räumlichen in der Zeit, der Geschichte, der Literatur, der Vorstellung.

Es ist der Stadtgedanke der Griechischen und Römischen Kultur, den ich aus Horns Worten heraushöre. Ich habe diese Lektion von Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts wie Robert Smithson gelernt, bevor ich in Rom studierte. Aber in Rom ist der Gegensatz zwischen der Sprache bebauter Flächen, in denen ein architektonischer Raum liegt oder angelegt wird, und den unerforschlichen Elementen einer manchmal masslosen Natur offensichtlich. Diesen Gegensatz finden wir auch in Horns Denken, etwa in ihrem Erkennen des Kräftepotentials von Naturelementen in der Stadt, die im Widerspruch zur Architektur und den gegebenen Umständen stehen. Immer und immer wieder geht sie dieses Problem auf ihrer Suche nach einem architektonischen Raum für den Dialog an.

Horn möchte das Stadtbewusstsein fördern durch Reibung oder «Frottage» zwischen dem individuellen und kollektiven Raum. Philosophisch könnte man dies auch in Oppositionen fassen, als Zufälliges gegenüber Geordnetem, Besonderes gegenüber dem Allgemeinen, das Kompakte in der Weite des Raums, das Ideal im Gegebenen usw., wobei das Charakteristische der Gegensatzpaare jeweils durch ihre Differenz verstärkt wird. Dies gehört wesentlich zu einer Architektur, die über das bloss Sichtbare hinausgeht und ins tektonische, lebendige Phänomen vordringt: der Versuch eines literarischen Verständnisses der Form und ihrer Bedeutung. Bei Horns Texten handelt es sich um Grundlagenstoff zu diesen Unvereinbarkeiten. Da wird klar unterschieden, was existiert, was ephemer ist und was ewig. Es ist ein strategisches

DIANE LEWIS arbeitet als Architektin im öffentlichen und privaten Bereich und lehrt Architektur an der Cooper Union School of Architecture, New York. Gegenwärtig arbeitet sie in Berlin und ist Gastdozentin an der Technischen Universität Berlin.

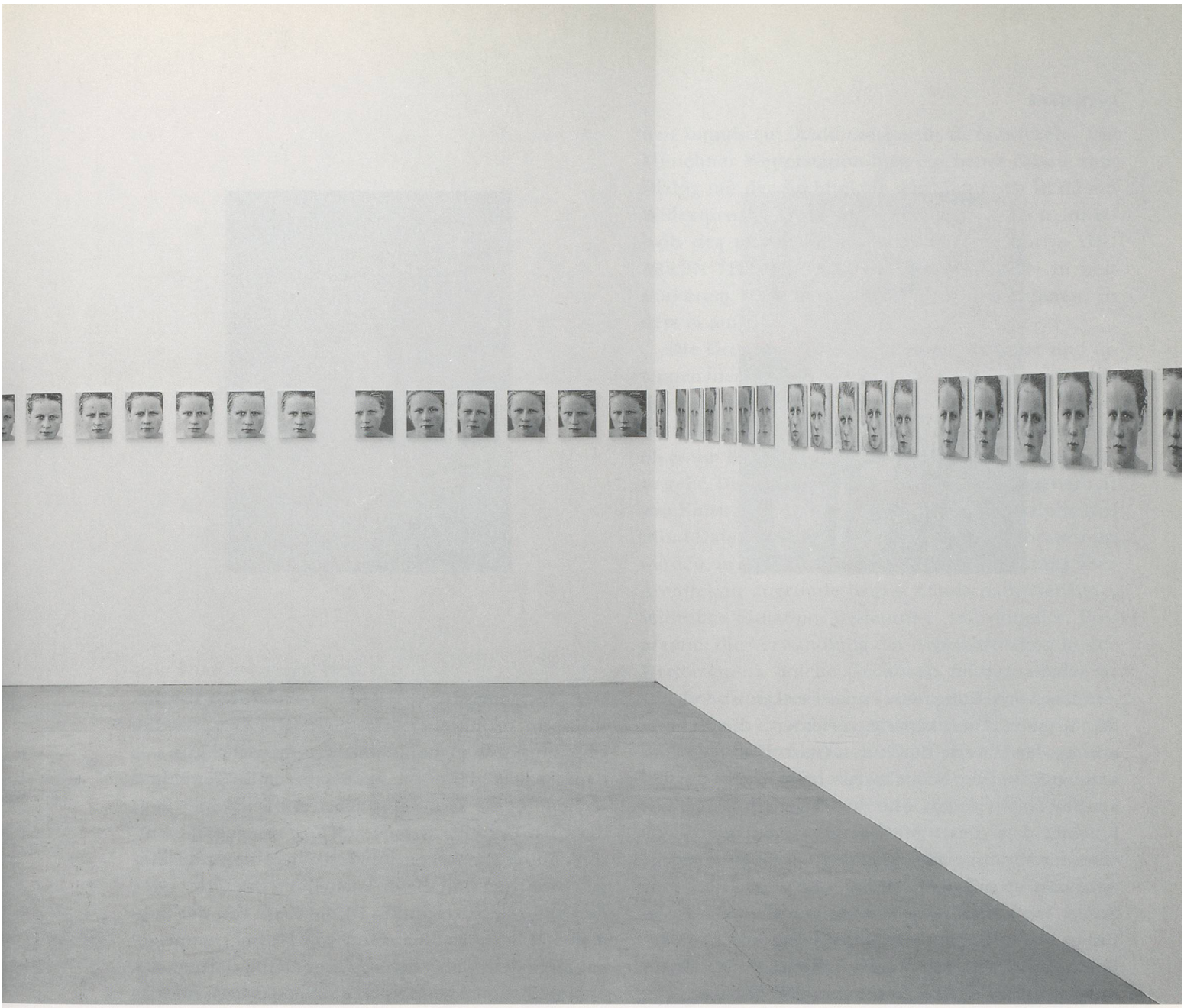
RONI HORN, KEY AND CUE, NO. 889, 1994,
solid aluminum and plastic, 2 x 2 x 31" / SCHLÜSSEL UND INDIZ NR. 889,
massives Aluminium und Kunststoff, 5 x 5 x 78,7 cm. (PHOTO: BILL JACOBSON)



RONI HORN, YOU ARE THE WEATHER, 1995, 100 photographs 10½ x 8½" each / DU BIST DAS WETTER, 100 Photos, je 26,7 x 22 cm.

Spiel mit stark reduzierten Elementen, Verdichtungen von Zeit und Gedanken, die durch ihre Qualität das Umfeld verändern.

Horn betont, dass die Zweiteiligkeit ihrer Werke nichts mit Minimalismus oder platonischer Philosophie zu tun habe. Mies van der Rohe hat einmal gesagt, die Beziehung von zwei Elementen sei der Anfang aller Architektur. Horn versteht das so, dass man in der Architektur einen grossartigen Plan zeichnen kann, der verschieden interpretierbar ist, dass die Lesart aber durch den gewählten Schnitt und Ausschnitt, den Auf- oder Grundriss näher bestimmt wird. Also sind die beiden Grundrelationen oder wesentlichen Elemente der Architektur der senkrechte Schnitt durch den Grundriss und seine Höhendimension sowie dessen Aufzeichnung und Diskussion, die Ziel und Inhalt des Projektes ausmachen. Für einen Bildhauer können sich aus dieser Idee der Zweiheit, der Verdoppelung oder Reflexion ähnliche Bedingungen ergeben, auf andere Weise zwar, und in einer



(PHOTO: BILL JACOBSON)

anderen Richtung, die sich aber letztlich vielleicht doch nicht so sehr unterscheidet – in einer, wie ich das hier nenne, «literarischen Dimension».

Horns Vorliebe für die Wiederholung, das repetitive Wissen und Lernen ist etwas, was ich erstmals bei Louis Kahn kennenlernte. Ich erinnere mich, wie ich Kahn 1968 sprechen sah. Jemand hatte mich vorgewarnt, er erzähle immer dieselbe Anekdote über einen Backstein. Und tatsächlich hob er einen imaginären Backstein auf und sagte: «Ich habe den Backstein aufgehoben, habe den Backstein betrachtet und ich habe den Backstein gefragt, ‹was möchtest du gerne sein?›.» Das war seine philosophische Aussage über die Natur des Materials und seine Reaktion auf Frank Lloyd Wright. Wichtiger ist jedoch, dass diese existentielle Auffassung der Materialfrage – dass Materialien ihre eigenen Grenzen aufzeigen und sprechen, wenn man sie beobachtet – ein cartesianisches Laboratorium zur Auffindung möglicher Formen darstellt.

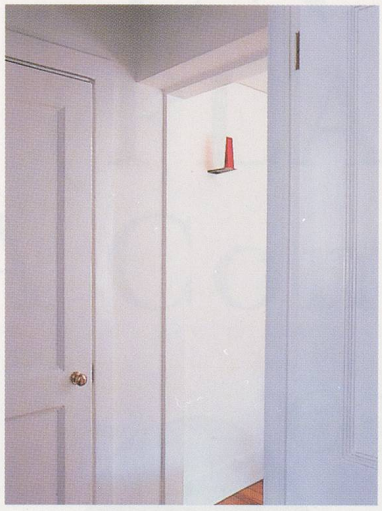
Diese Vorstellung, dass es das Denken ist, welches das Verhalten der Materie verfeinert; die Beherrschung der Materie durch den Geist. Und dann die andere Seite, der Schock, dass jemand um der Erkenntnis willen den Mut zur Wiederholung aufbrachte, dass dieser Mensch genau das sagte, was man mir vorausgesagt hatte. Das heisst, es war nicht neu, dass er sich wiederholte. Ein grosser Teil von Kahns Werk handelt vom Kubus... Er kannte den Kubus seit fünfzig, seit siebzig Jahren. Dieselbe Beharrlichkeit spüre ich bei Roni Horn, dieses Zuspitzen, Verfeinern, Verdichten der Kraft des Gedankens; dass über die Elemente nachgedacht wird und dass es der Gedanke ist, der die Form verändert; es ist keine oberflächliche Formveränderung.

Bei der Lektüre von Horns Texten, stiess ich auf ein Gedicht von Emily Dickinson:

There is a solitude of space *(Es gibt die Einsamkeit des Raums*
A solitude of sea *Die Meereseinsamkeit*
A solitude of death, but these *Die Einsamkeit im Tod, doch sie*
Society shall be *Sind gesellig im Vergleich*
Compared with that profounder site *Zu jenem abgrundtiefen Ort*
That polar privacy *Privater als der Pol*
A soul admitted to itself – *Einer Seele in Klausur mit sich –*
Finite infinity. *Umgrenztes Grenzenlos.)*[1]

Der hier genannte Ort (site) ist ein durch das Bewusstsein vermittelter: die Seele. Die Ortsveränderung muss also nicht einmal eine physische sein; mit dem Sich-Niederlassen an einem dafür gewählten Ort nimmt die Zivilisation ihren Anfang – hier liegt der Ursprung aller Urbanität. Horn versucht die Entsprechungen zwischen inneren Einsichten und Eingeständnissen und dieser Vorstellung des Ortes oder der Natur aufzuzeigen. Es ist die Rede von der Subjektivität, aber ganz im Sinn von Horns Demut gegenüber dem Subjektiven. Es geht ihr darum, das Subjektive als Chance zu erkennen, das heisst als das Beste, was man in einer Disziplin leisten kann. Die Grenzen der individuellen Handlung machen den Anspruch auf das Objektive, Ewige, Grundsätzliche erst richtig deutlich.

Horn stellt fest, dass sie den aufgeladenen architektonischen Raum zwar sucht, aber sehr selten findet. Und sie hat Recht. Aber ihr enormes Interesse für die Landschaft ist etwas, was man hinterfragen könnte. Ich bin nicht sicher, dass die Energie in der Auseinandersetzung mit der Landschaft so stark ist, wie sie es in der Auseinandersetzung mit einem anderen menschlichen Geist wäre: wie Kunst vor dem Hintergrund der Architektur.



RONI HORN, UNTITLED, 1974–75,
six colored glass wedges with steel shelves;
installation for up to six rooms, 7 x 2 x 1¼" /
sechs farbige Glaskeile mit Stahlhalterungen,
Installation für bis zu sechs Räume,
17,8 x 5 x 3,2 cm.

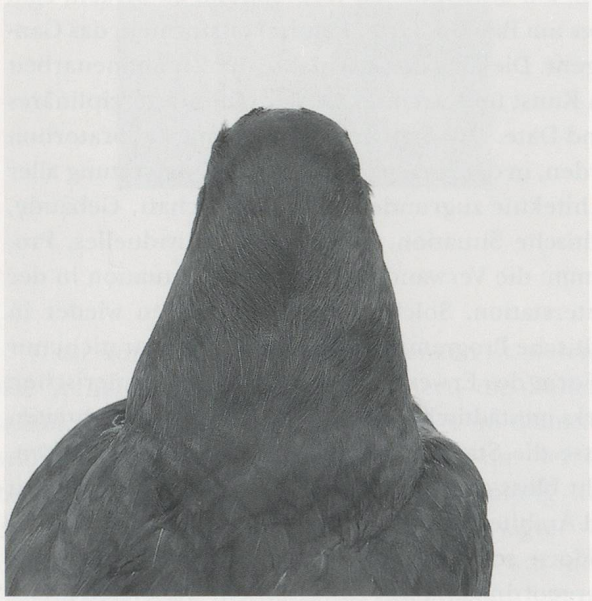
Dass ihre Projekte im Rahmen der Architektur gewinnen und im urbanen Bereich im Sinn des ursprünglichen Stadtgedankens Bedeutung erlangen könnten – programmatisch, räumlich, geschichtlich usw. –, ist eine Möglichkeit, die Horn noch nicht genügend ausgeschöpft hat. Das Post-Minimalistische, das sie in Frage stellt, ablehnt, politisch interpretiert, ist zugegebenermassen sehr am Design orientiert; seinem Inhalt nach ist es physisch, nicht architektonisch. Dabei verstehe ich Design im Gegensatz zur Form, die einem poetischen Programm folgt. Wenn das Werk zum blossen Beschauen der vertrauten Sprache und Landschaft zurückkehrt, wird es nicht das Gewünschte vermitteln, nämlich den Impuls ein Stadtbewusstsein zu entwickeln. Die Münchner Wetterstation mag ein neuer Ansatz zum Dialog mit der Architektur sein. Dennoch ist da ein Widerspruch: Trotz seiner Eigenständigkeit innerhalb des räumlichen Gesamtkonzepts dürfte YOU ARE IN THE WEATHER das Konventionelle in weit stärkerem Mass herausfordern als der Rahmen, in dem es auftritt.

Die Grenze, an die Architekten, Künstler und Literaten hier stossen, besteht darin, dass die Grundstrukturen dieses Projekts unsere Innovation herausfordern, auf allen Ebenen formbildend zu wirken, egal ob es um Bauten, Orte, Landschaftsformen, das Ganze geht. Die jüngste Geschichte der Zusammenarbeit von Kunst und Architektur war ein interdisziplinäres Blind-Date. Die Stadt muss zu einem Laboratorium werden, in dem genau diese Auseinandersetzung aller Architektur zugrunde liegt – Landschaft, Gebäude, städtische Situation, Bedeutung, Individuelles, Programm: die Verwandlung der Arbeitssituation in der Wetterstation. Solche Gedanken müssen wieder in städtische Programme einfliessen, und zwar nicht nur in Form des Erwerbs eines wichtigen künstlerischen Werks im städtischen Raum. Die Grenze überschreiten hiesse die Stadtplanung in einem philosophischen, nicht bloss designorientierten Dialog mit Künstlern und Architekten neu zu erfinden.

Horn schlägt vor, Landschaft wieder in einem übergeordneten Sinn zu verstehen. Die ersten architektonischen Handlungen bestanden in der Interpretation örtlicher Gegebenheiten. Ich würde sogar so weit gehen und behaupten, dass der Zivilisationsprozess damit begann, dass Stämme beschlossen in bestimmten Gebieten zu leben, gottgegebenen Orten auf der Erde. Architektur schuf lediglich die Mittel, um diese Orte zu kennzeichnen. Gebt Roni Horn diese anderen Räume, die Grundlagen der Architektur, die grossen demokratischen Programme und die Räume, in denen *civitas* sich ereignen kann! Horns Kunst stellt die grosse Frage nach der Architektur als einem gesellschaftlichen Programm.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Gedicht Nr. 1695 der amerikanischen Standardausgabe von Th. H. Johnson. Deutsche Übersetzung Werner von Koppenfels, aus: Emily Dickinson, *Dichtungen*, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Mainz 1995.



RONI HORN, UNTITLED, NO. 1, 1998, photographs, 22 x 22" / 55,8 x 55,8 cm.