

Mario Merz's future of an illusion = die Zukunft einer Illusion

Autor(en): **Silverthorne, Jeanne / Breger, Udo**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft 15: **Collaboration Mario Merz**

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679904>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MARIO MERZ'S FUTURE OF AN ILLUSION

JEANNE SILVERTHORNE

The work of Mario Merz leaves the impression of a compulsive urge toward transcendence. On the one hand, he is himself a kind of Second Coming, considerably less glorious than was anticipated, bringing confirmation of another postponement in the offing, a third and fourth and fifth Coming. He exalts, on the one hand, the habit of craning forward, knowing the impossibility of arrival. On the other hand, he is the last Futurist left standing in the wake of a future that has exhausted itself in an orgy of big bangs. This expresses itself in a visual vocabulary bequeathed to him by the Futurists – vectors, spirals, and directional lines pull our eyes and minds toward some point of convergence at which time and space will be superseded. The ritualistic qualities and functions of his installations conflate this movement with that of a religious epiphany. And Merz's relationship to Futurism is like his relationship to religion. Both await the Millennium, but Merz takes up both at a post-Millennial point.

Many are the indications of Merz's Transcendentalism. The physical, although indispensable, is, in the end, merely material. Forms come and go; only the root remains,¹⁾ says Merz the Platonist, illustrating with an empty raincoat pierced by

neon (the constant energy and vanished corpse of UNTITLED, 1971), with neon numbers rocketing up a spire into the heavens (UNTITLED, 1984), with sea gull footprints chiselled up a wall and out through a window (at San Benedetto del Tronto, 1969). Flight to the freedom of disembodiment – the motorcycle accelerates centrifugally, defying gravity on the wall (ACCELERATION-DREAM, FIBONACCI NUMBERS IN NEON AND FANTASY MOTORCYCLE, 1972). Like acceleration, an attempt to cross some barrier of inertia, sound or light, the transparency of the igloos and the translucence of the vellum constructions allow vision and light to pass through. In Merz's paintings the use of gold leaf, aluminium paint and shiny enamels, and the "atmospheric halo" of the neon, "dissolves" their "physicality (...) creating a spectral quality that is enhanced by (...) the spray paints with their vaporous appearance."²⁾ And what is it that will appear when Merz's paintings disappear?

The artist characterizes his landscape images as a reprise of nineteenth-century landscape painting. (It is certainly an unintentional irony that neon enacts one of the most trenchant criticisms of nineteenth-century Romanticism, being literally a "circumambient gas.") The painters Merz emulates were Transcendentalists, taking nature as a conduit for a higher being.

JEANNE SILVERTHORNE is a New York sculptor who writes about art.

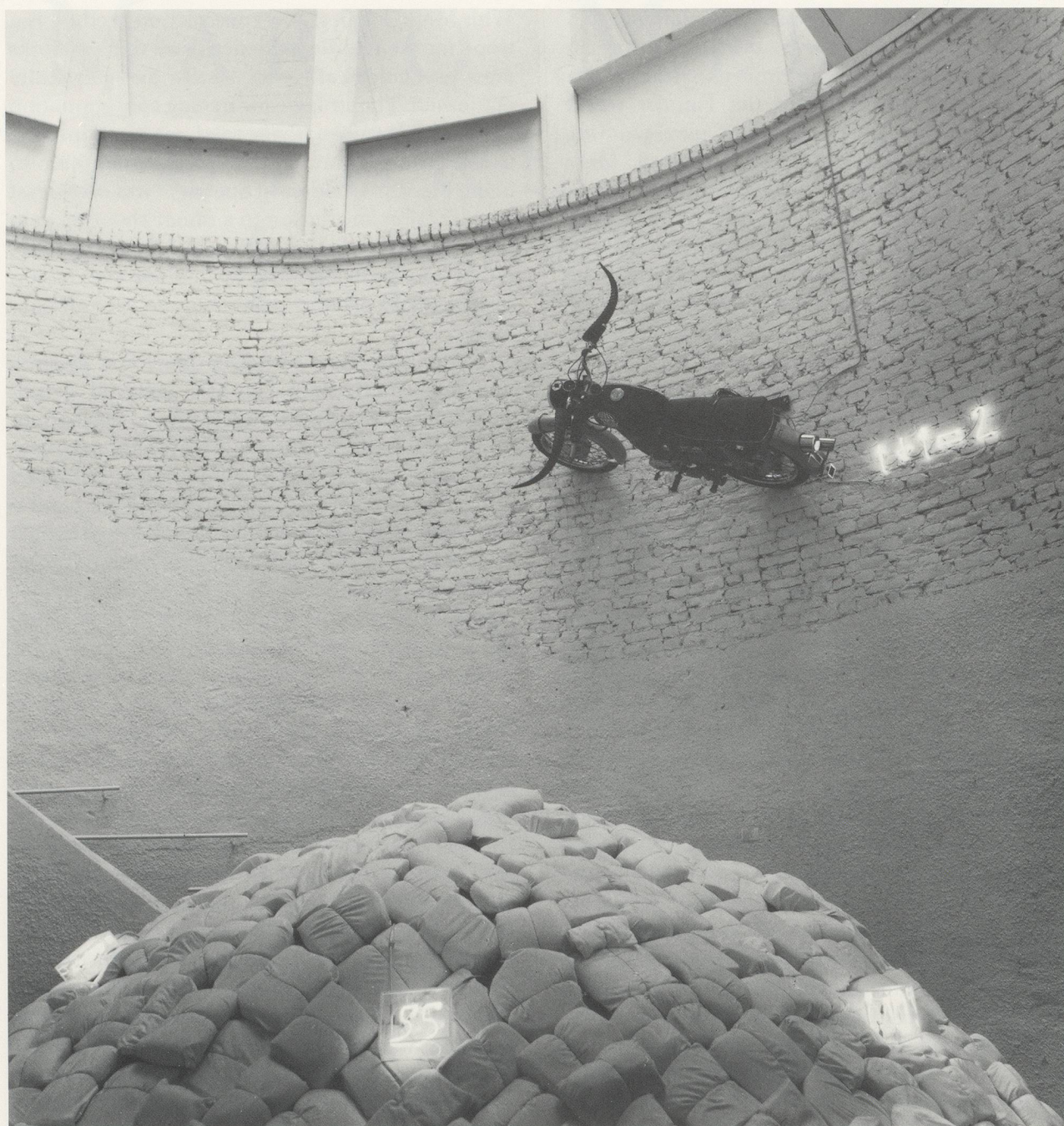
A secular search for transcendental freedom obsessed the Italian Futurists, and Merz has much in common with them. The visual congruences are unmistakable. According to the Futurist writer Ardengo Soffici, the essentials of pure painting were the arabesque and the chiaroscuro. Merz emphasizes both. Neon wands are "lines of force" (as early as 1966, in Structures with Neon Passing Through). Vectors, the "passionate" and beautifully willful "acute angles" of the Futurists, recur in painting after painting. Indeed, as Luciana Rogozinsky has described, an entire installation can be ripped by a three-point perspective.³⁾ In a 1983 Bologna grouping, the vanishing point and the viewer's eye came to rest in a corner (another vector) containing one dark and one light canvas.

Beyond the visual connections, Merz and the Futurists desire the same freedoms – for one, a freedom from rationality. The spiral, for example, "permits . . . Malevich's square to acquire the same expressive power as the vision of a mentally ill," according to Merz, taking the supremely controlled vision of Malevich and making it illogical (insane).⁴⁾ Liberation for Merz, as a member of Arte Povera, would come out of a Marcusian philosophy: political and sexual repression is overcome through the intensely personal, where one touches the perpetual movement of energy in the cosmos.⁵⁾ In addition, when Merz places fruits and vegetables on spiralling tables that resemble conveyor belts, as if they were headed to fruition, he is close to achieving another Futurist freedom: the finite released hurtling into the infinite. Merz speaks constantly of space as something oppressive, which he battles to penetrate. An igloo can be too large, too swollen for a given space, in Merz's own description, like an overgrown "elephant."⁶⁾ Rogozinsky describes works so "squeezed together" that "they appeared to want to force themselves on each other and reproduce." The Futurists, for their part, in embracing Bergsonian simultaneity, claimed to sense molecular motion and vibrating waves within an object; this absolute motion was joined with relative motion, the interaction of this never-still object with its never-still environment. The result was the birth of a new entity – the object-milieu.

With Merz, leaning as a construction method is a trope for the interdependence of all things. Works are psychologically as well as physically enmeshed. The struggle for freeing consummation in the object-milieu, then, need not be simply between an object and space. Neon, in addition to being Merz's "Goddess of Speed,"⁷⁾ was on at least one occasion an allusion to a minor shooting pain in his knee. This is akin to Russolo's bringing street noises into the theater with his "noiseintoners"; it is further proof of Merz's tendency to mix all contexts.

In the process of blending figure and ground, unit and matrix, the Futurists believed genres would distill; progress would result in their harmonious fusion. Merz, however, shows a more banal future, one in which genres have collapsed rather than united. His works are the ad hoc combinations of a scarcity economy. Merz's use of indigenous materials, such as eucalyptus branches from the bush when he was in Australia, is part of a scavenging aesthetic which creates "a utopia dreamed up from the unwanted substance of the world" (Rogozinsky). A bundle of hay and a Simca automobile cooperate out of mutual interest, genres in league together out of necessity. "People who live in glass houses shouldn't throw stones" – it's as though Merz's glass igloo has survived the thrown stone, possibly a real one such as that in STONE MOVED FROM CONTINENT TO CONTINENT (1983–84). The global nature of the shattering event is suggested by the title. Fragmented structures rise tentatively out of ruins. Their provisional nature – stacked and leaning rather than secured with nuts and bolts, leaning now out of weakness as well as camaraderie – shows them holding themselves in readiness for the next catastrophe. Merzian animals look irradiated. Bronze and oil can barely be remembered. The institutions the Futurists wanted to destroy – the museum, the library – are effaced in Merz's scenario.

Time is multidimensional. The simple temporal divisions of the Futurists are dissolved. With eyes filled with nuclear-age tristesse, the contemporary viewer looks on Merz's futurama as a post-apoca-



MARIO MERZ, ACCELERATION-DREAM, FIBONACCI NUMBERS IN NEON AND FANTASY MOTORCYCLE/
BESCHLEUNIGUNGSTRAUM, FIBONACCIZAHLEN IN NEON UND MOTORRADPHANTASIE, 1972.

INSTALLATION: DOCUMENTA 5 KASSEL, 1972.

(Photo: Paolo Mussat Sartor)

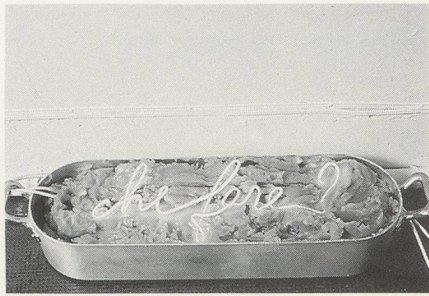
MARIO MERZ, INSTALLATION VIEW AT GALERIA L'ATTICO, ROME, 1969.

(Photo: Claudio Abate)



MARIO MERZ, *CHE FARE? (WAS TUN? /
WHAT IS TO BE DONE?)* 1968,

PFANNE, WACHS, NEON / PAN, WAX, NEON. (Photo: Paolo Mussat Sartor)



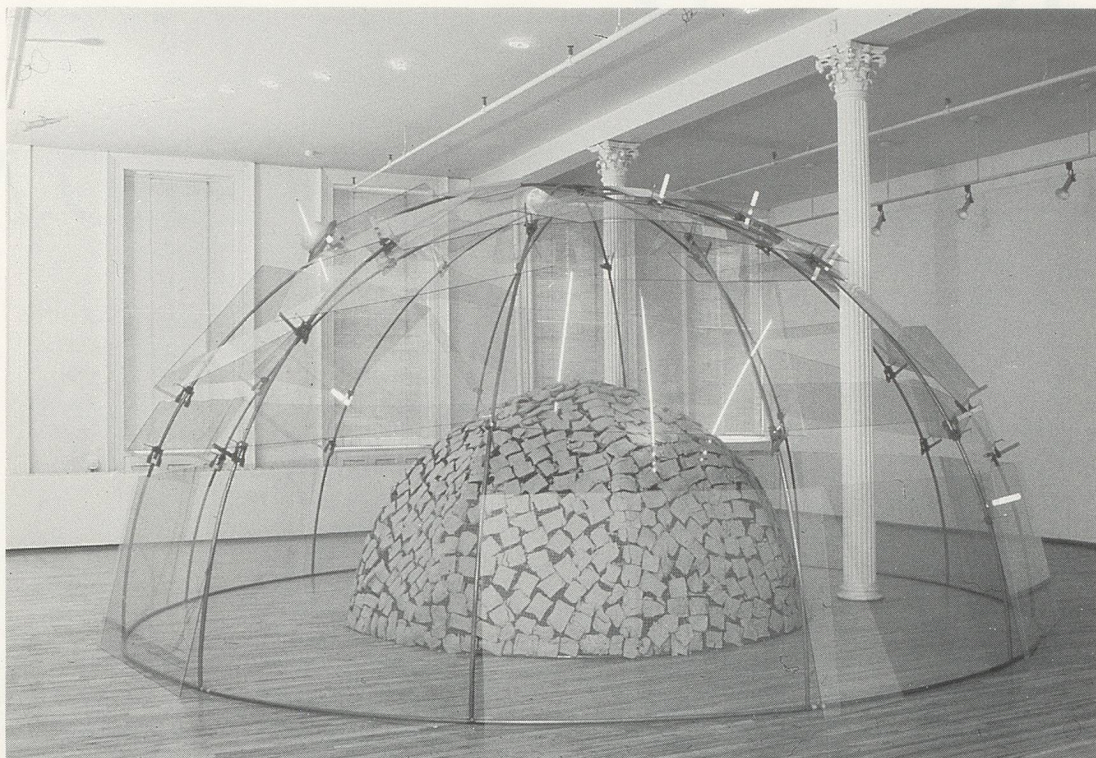
lyptic reconstruction that is, paradoxically, prehistorically primitive. The speed of force lines, spirals and vectors transports us – shades of H. G. Wells' time machine – into an Einsteinian relativity, a soup of tenses. *IL FIUME APPARE* (1986) consists of newspapers topped by Fibonacci numbers arranged in a long line which is bridged periodically by iron arches. This is the march of events through a cross-current of eternal return – time and tide. Even this is more orderly than the relativistic implications of *DOUBLE IGLOO* (1979). An outer glass igloo "skin" is topped by a hat, as if that hemisphere were a head, while an inner igloo composed of clay shards makes an imbrication suggestive of the tumuli of the brain, and echoes the scales of a stuffed alligator placed on the ceiling. This environment reminds us that we possess a primitive section in our brains, one might say a lizard brain, coexisting with more advanced sections.

Merz's concern with the dignity of labor, the communality of workers, and his conflicting adherence to a modified Nietzscheanism of the self recapitulate an uncertain social evolution. The Futurists abhorred the masses except as they cohered into a symbolic *uebermensch*, "the disciple of the Engine," as Emilio Filippo Tommaso Marinetti wrote, whose "glory rests in his personal qualities."⁸ Futurism's populism seemed always to turn elitist. The artist could be done away with some day when exquisite perception became commonplace. One of Soffici's principles was that there "will come about such a state of perfect commu-

nion between the creator and the contemplator that one word . . . one sign will reveal everything." But these signs will be "an hermetic cryptography intelligible only to the initiated."⁹ Merz has made art out of employees in a company cafeteria; his neon phrases are graffiti from the May '68 demonstrations, the title of a book by Lenin, and a slogan attributed to North Vietnamese General Giap. Germano Celant interprets Merz's nomadism as a way of "keeping alive the fusion between property and work."¹⁰ Nevertheless, "collectivism," claims Merz, ". . . has a meaning in life; in art . . . the big problem is to overcome it," through, one surmises, a discovery and assertion of self.¹¹

This contradiction comes together in the religious aspect of Merz's endeavor. A kind of early Christian communality links up with Merz as Messiah. Food-sharing rituals inform many of his presentations. Christian iconography permeates the painting *THE MORNING STAR* (1983–84), its domesticated animal burdened with overtones of innocence and potential sacrifice. In fact, there is at the same time a prelapsarian quality in Merz's animal archetypes and a post-Edenic one. In his own view, the creatures are Gothic demon-angel changelings.¹² Neon-pierced objects also suggest transformation. Transubstantiation and the Nativity are foregrounded when the object is a bottle of wine or a bale of hay. Recently, in Naples, the pieces of *ONDA D'URTO* (1987) were deployed to form an area resembling a nave. Finally, in Paris, Merz was given a chapel, *Salpêtrière*, in which to put together an environment (1987) which was somewhat homesick for Catholicism.

Onto these sacred stages steps Merz the proselytizer. He is as prolific verbally as he is sculpturally. His proclamations address the issues of how to live and how to make art. He practices a species of laying-on-of-hands, taking possession of an object by arranging it in his hands until its structure manifests itself. This is the modern-day holy man-philosopher, an oceanic, Whitmanesque figure. In truth, Merz's work, so repetitive, is a performance, not an artifact, a series of recreations of a handful of symbolic actions. Along with Beuys, he has been called a shaman, a magician, and an alchemist.



MARIO MERZ, *DOUBLE IGLOO*; *ALLIGATOR WITH FIBONACCI NUMBERS TO 377*.
 INSTALLATION: SPERONE WESTWATER FISCHER GALLERY NEW YORK, 1979.

Still, the issue of nostalgia remains controversial. Merz's dramaturgy is completely in keeping with Walter Benjamin's contention that art that ignores mechanical reproduction is, willy nilly, religious in aspiration. Merz credits only nature or the life force with reproductive power and gives it unlimited credit. Merz wishes to reestablish Wagnerian myth; he assuages the fear of the demise of the symbolic in the modern era.¹³ Perhaps he combines Charles Baudelaire's sense that "we are all celebrating some funeral" with William Butler Yeats' vision of the birth of a new age. Yeats had his spiral, the "widening gyre"; he too saw "things fall apart," felt that "surely some revelation is at hand." However, Merz's Second Coming is no rough beast. His narrative thrust remains utopian and it is this more than anything that constitutes his risk. In history, utopias have always failed.

NOTES

- 1) "When the form disappears, the root is eternal" was a phrase Merz wrote above a painting in an installation at Flow Ace Gallery in California, 1982.
- 2) Susan Krane, catalogue for show of Merz's work at Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y., Jan. 18-March 18, 1984, p. 10, 18.
- 3) Review in ARTFORUM, April 1983, p. 83.
- 4) Mario Merz, «Une petite maison mythique et cosmique», LIBÉRATION, Fall 1987, pp. 4-6.
- 5) Carolyn Christov-Bakargiev, "Arte Povera, 1967-87," FLASH ART, Nov.-Dec. 1987, pp. 52-69.
- 6) Patrick Javault, «Entretien de Mario Merz», LA REVUE, Oct. 1987, pp. 6-7.
- 7) Marinetti's term.
- 8) This is from Marinetti's May 1910 attack on the Professors, as quoted in Rosa Trillo Clough, FUTURISM, THE STORY OF A MODERN ART MOVEMENT: A NEW APPRAISAL (New York: Philosophical Library Inc., 1961), p. 33.
- 9) A. Soffici, PRIMI PRINCIPII DI UNA ESTETICA FUTURISTA (Firenze: Valecchi, 1920), as quoted by Clough, p. 57.
- 10) "Mario Merz: The Artist as Nomad," ARTFORUM, Dec. 1979, pp. 52-58.
- 11) Interview with Carolyn Christov-Bakargiev, in "Arte Povera."
- 12) «Une petite maison», p. 5.
- 13) Rogozinsky

DIE ZUKUNFT EINER ILLUSION

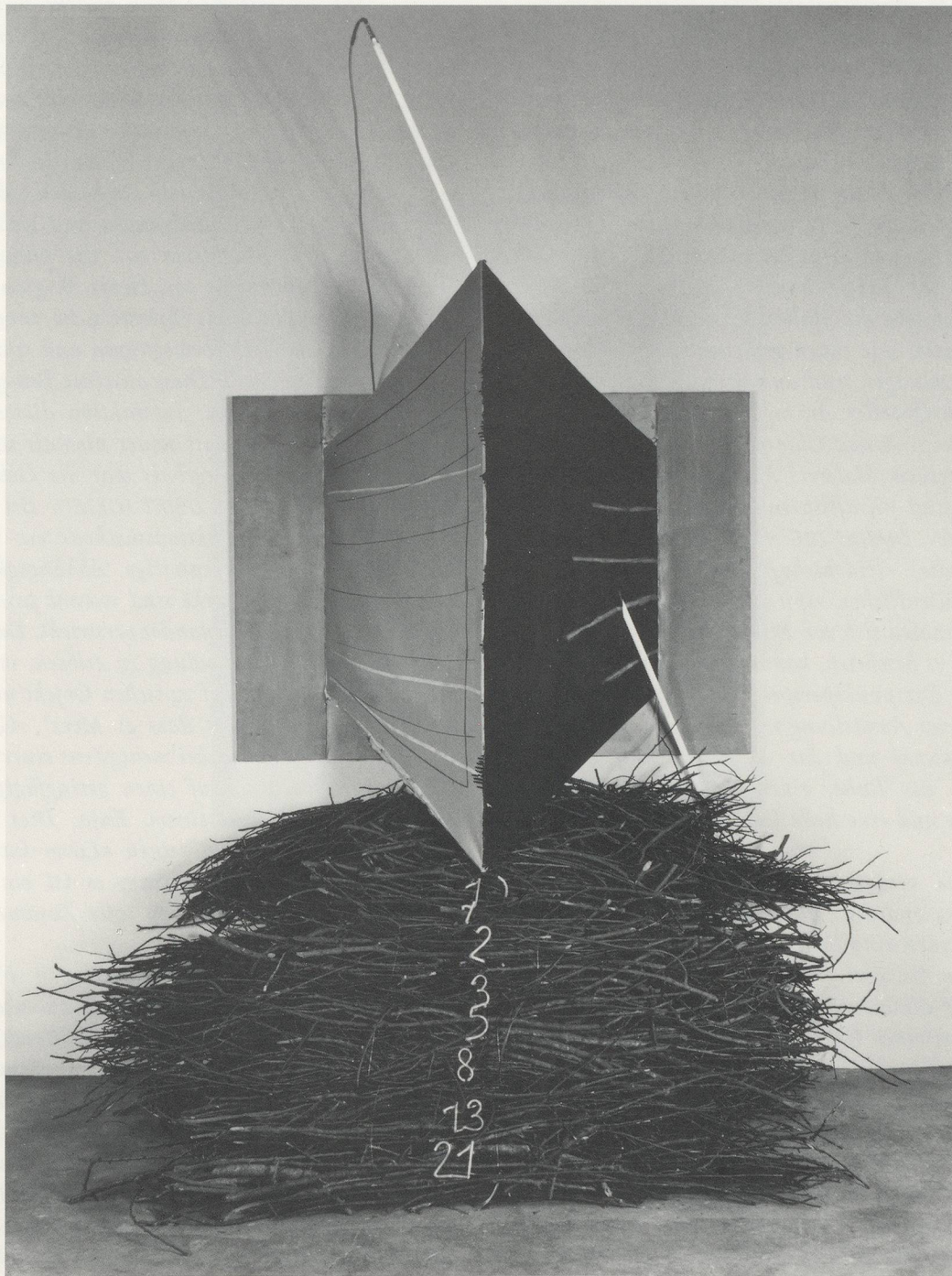
JEANNE SILVERTHORNE

Das Werk von Mario Merz vermittelt ein heftiges Streben nach Transzendenz. Einerseits ist dieser Künstler weit weniger herrlich als erwartet, selbst eine Art Wiederkunft, und bringt die Bestätigung eines weiteren, in Bälde zu erwartenden Aufschubs: eine zweite und dritte und vierte Wiederkunft. Ausserdem preist er die Gewohnheit, sich nach vorn zu recken, und weiss doch um die Unmöglichkeit jeglicher Ankunft. Andererseits ist er der letzte Futurist, der im Kielwasser einer Zukunft steht, die sich in einer Orgie von Urknällen erschöpft hat. Dies findet seinen Ausdruck in einem, ihm von den Futuristen vermachten, visuellen Vokabular. Vektoren, Spiralen und Richtungslinien lenken unsere Blicke und Gedanken auf irgendeinen Konvergenzpunkt, an dem Zeit und Raum aufgehoben werden. Die ritualistischen Eigenschaften und Funktionen seiner Installationen vereinigen diese Bewegung mit der einer religiösen Offenbarung. Und Merz' Verhältnis zum Futurismus gleicht seinem Verhältnis zur Religion. Beide erwarten das Zeitalter des Glücks, aber Merz greift beide an einem Punkt auf, der ausserhalb der Reichweite des Zeitenwechsels liegt.

Für Merz' Transzendentalismus gibt es viele Hinweise. Das Physikalische ist, obwohl unentbehrlich,

am Ende bloss materiell. Formen kommen und gehen. Nur die Wurzeln bleiben,¹⁾ sagt Merz, der Platoniker, und illustriert das mit einem leeren Regenmantel, der von Neon durchbohrt wird (die konstante Energie und der unsichtbar gewordene Leichnam von OHNE TITEL, 1971), mit Neonzahlen, die die Windungen einer Spirale entlang himmelwärts schiessen (OHNE TITEL, 1984), mit Möwenfussabdrücken, die eine Wand hinauf und aus dem Fenster hinaus gemeisselt sind (in SAN BENEDETTO DEL TRONTO, 1969). Flucht in die Freiheit der Entkörperung – das Motorrad beschleunigt zentrifugal und fordert die Schwerkraft an der Wand heraus (BESCHLEUNIGUNGSTRAUM, FIBONACCI-ZAHLEN IN NEON UND MOTORRADPHANTASIE, 1972). Wie Beschleunigung – jener Versuch, eine Barriere aus Trägheit, Geräusch oder Licht zu überschreiten – gestatten die Transparenz der Iglus und die Durchsichtigkeit der Pergamentkonstruktionen dem Blick und dem Licht, durchdringend zu sein. Die Verwendung von Blattgold, Aluminiumfarben und glänzendem Emaillack, sowie der «atmosphärische Glorienschein» des Neons, «lösen die Körperlichkeit der gemalten Bilder auf (...) und geben ihnen etwas Schwebendes, was durch (...) die Sprühfarben mit ihrem nebelhaften Erscheinungsbild gesteigert wird.»²⁾ Und was ist es, was statt dessen erscheinen wird, wenn Merz' Bilder verschwinden?

JEANNE SILVERTHORNE ist Bildhauerin in New York und schreibt über Kunst.



MARIO MERZ, VENTO PREISTORICO DALLE MONTAGNE GELATE
(PRÄHISTORISCHER WIND VON DEN EISIGEN BERGEN / PREHISTORIC WIND FROM ICY MOUNTAINS), 1962,
BEMALTE LEINWAND, NEON, REISIGBÜNDEL / PAINTED CANVAS, NEON, FAGOTS, ca. 300 x 200 x 100 cm / 118 x 79 x 40".

(Photo: Paolo Mussat Sartor)

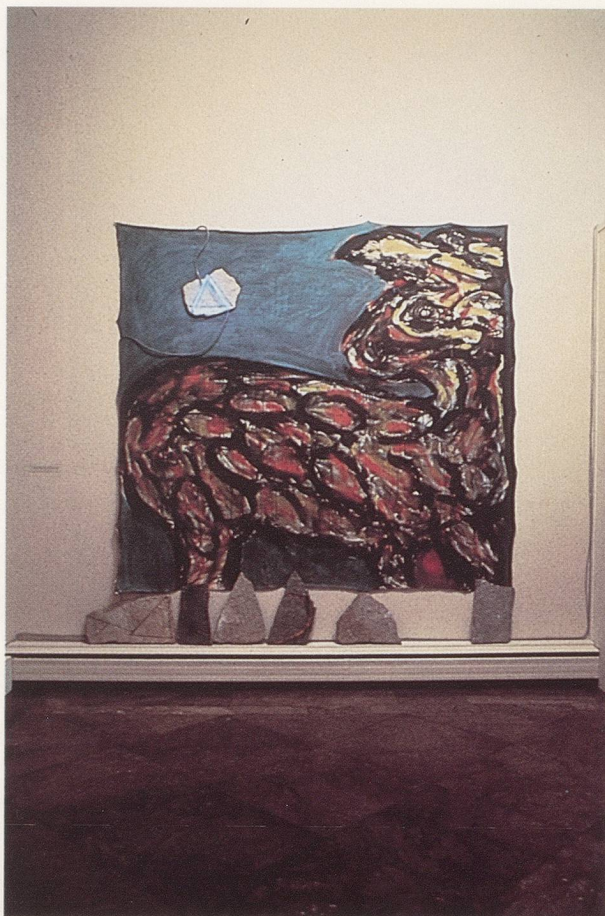
Der Künstler charakterisiert seine Landschaftsbilder als eine Wiederaufnahme der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. (Es ist gewiss unbeabsichtigte Ironie, dass Neon das Potential birgt, die Romantik des 19. Jahrhunderts schärfstens zu kritisieren, indem es ein buchstäblich «ringsum eingeschlossenes Gas» ist.) Die Maler, denen Merz nahefehlt, waren Transzendentalisten, die die Natur als ein Mittel zur Erreichung eines höheren Seins betrachteten.

Eine diesseitige Suche nach transzendentaler Freiheit verfolgte die italienischen Futuristen, und Merz hat vieles mit ihnen gemeinsam. Die visuellen Übereinstimmungen sind unverkennbar. Dem futuristischen Schriftsteller Ardengo Soffici zufolge waren die Arabeske und das Chiaroscuro die Wesensmerkmale der reinen Malerei. Merz hebt beide hervor. Neonstäbe sind «Kraftlinien» (bereits 1966, in den STRUKTUREN, DURCH DIE NEON HINDURCHFÜHRT). Vektoren, die «leidenschaftlichen» und wunderschönen, willentlichen «spitzen Winkel» der Futuristen, wiederholen sich von Bild zu Bild. Wie Luciana Rogozinsky es beschrieb, kann eine ganze Installation durch eine Dreipunktperspektive aufgebrochen werden.³⁾ In einer Ausstellung in Bologna, 1983, kamen der Fluchtpunkt und das Auge des Betrachters in einer Ecke zur Ruhe, einem weiteren Vektor, der eine dunkle und eine helle Leinwand enthielt.

Über die visuellen Anknüpfungspunkte hinaus streben Merz und die Futuristen dieselben Freiheiten an – zum einen eine Befreiung von Rationalität. Die Spirale zum Beispiel «gestattet... dem Quadrat von Malewitsch, dieselbe Ausdruckskraft zu erlangen wie die Visionen eines Geisteskranken», meint Merz, indem er die auferhabene Weise kontrollierte Sehweise Malewitschs aufgreift und sie unlogisch (irrsinnig) macht.⁴⁾ Für Merz als ein Mitglied der Arte Povera würde Befreiung sich aus einer Philosophie im Sinne von Herbert Marcuse ergeben: Politische und sexuelle Unterdrückung wird durch das intensiv Persönliche überwunden, wo man die perpetuelle Energiebewegung im Kosmos berührt.⁵⁾ Hinzu kommt, dass Merz nahe daran ist, eine weitere futuristische Freiheit zu erlangen, wenn er Früchte und Gemüse auf spiralförmige Tische legt, die, als steuerten sie auf ein Ziel zu, Fließbändern ähneln: das endlich ausgelöste

Purzeln ins Unendliche. Merz spricht fortwährend von Raum als etwas Bedrückendem, welches er zu durchdringen sucht. In einem gegebenen Raum kann ein Iglu zu gross, zu bombastisch sein; nach Merz' eigener Beschreibung wie ein übergrosser «Elefant».⁶⁾ Rogozinsky beschreibt Werke, die so «zusammengedrängt» sind, dass «sie erscheinen, als wollten sie gegenseitig zueinanderdrängen und sich vermehren». Indem die Futuristen sich die philosophische Simultaneität im Sinne von Henri Bergson zu eigen machten, behaupteten sie ihrerseits, im Inneren eines Gegenstands Molekularbewegungen und schwingende Wellen wahrzunehmen. Diese absolute Bewegung war mit relativer verbunden: Interaktion dieses niemals stillstehenden Objekts mit seiner niemals stillstehenden Umgebung. Das Ergebnis war die Geburt einer neuen Ganzheit – das OBJET-MILIEU. Bei Merz ist Anlehnung als Konstruktionsmethode ein bildlicher Ausdruck für die gegenseitige Abhängigkeit aller Dinge voneinander. Werke sind sowohl psychologisch wie auch physisch miteinander verstrickt. Der Kampf, im OBJET-MILIEU Vollendung zu erlösen, muss dann nicht einfach ein Kampf zwischen Objekt und Raum sein. Neon war, ausser dass es Merz' «Göttin der Geschwindigkeit»⁷⁾ ist, bei wenigstens einer Gelegenheit eine Anspielung auf einen geringfügigeren stehenden Schmerz in seinem Knie. Dies lässt an Russolo denken, der mit seinen «Lärm-Intonierern» Strassenlärm ins Theater trug; es ist ein weiterer Nachweis für Merz' Neigung, alle Zusammenhänge zu vermischen.

Beim Vorgang des Vermischens von Figur und Grund, von Einheit und Matrix, meinten die Futuristen, den Kern der Genres zu detaillieren, dass bei ihrer harmonischen Verschmelzung das Resultat Fortschritt wäre. Merz jedoch zeigt eine mechanischere Zukunft auf, in der Genres viel eher kollaborieren denn sich vereinigen. Seine Werke sind die Ad-hoc-Vereinigungen einer Mangelwirtschaft. Merz' Verwendung einheimischer Materialien, wie z. B. von Eukalyptuszweigen aus dem Busch, als er in Australien war, bildet einen Bestandteil einer reinigenden Ästhetik, die «ein Utopia» schafft, «welches aus der unerwünschten Substanz der Welt zusammengeträumt wurde» (Rogozinsky). Ein Bündel Heu und ein Simca-Automobil kooperieren aus gegenseitigem



MARIO MERZ, *LA STELLA DEL MATTINO* (DER MORGENSTERN / THE MORNING STAR), 1983/84,
 ACRYL, KOHLE UND NEON AUF LEINWAND; ACRYL UND EMAIL AUF STEIN /
 ACRYLIC, CHARCOAL AND NEON ON CANVAS; ACRYLIC AND ENAMEL ON ROCKS, 240 x 100 cm / 7' 10½" x 8' 9½".

Interesse aneinander – Genres, die aus Notwendigkeit miteinander im Bunde sind. «Leute, die in Glashäusern wohnen, sollten nicht mit Steinen werfen» – es ist, als hätte Merz' Glas-Iglu den Steinwurf überlebt, möglicherweise einen richtigen, wie der VON KONTINENT ZU KONTINENT BEWEGTE STEIN (1983–84). Die globale Natur des splinternden Ereignisses wird durch den Titel angedeutet. Aus Trümmern bestehende Strukturen erheben sich versuchsweise aus Ruinen. Ihre provisorische Natur – vielmehr aufeinandergestapelt und aneinandergelehnt als mit Muttern und Schrauben gesichert, welche sich hier aus Schwäche anlehnen wie auch aus Kameradschaft – zeigt, wie sich diese Strukturen für die nächste Katastrophe in

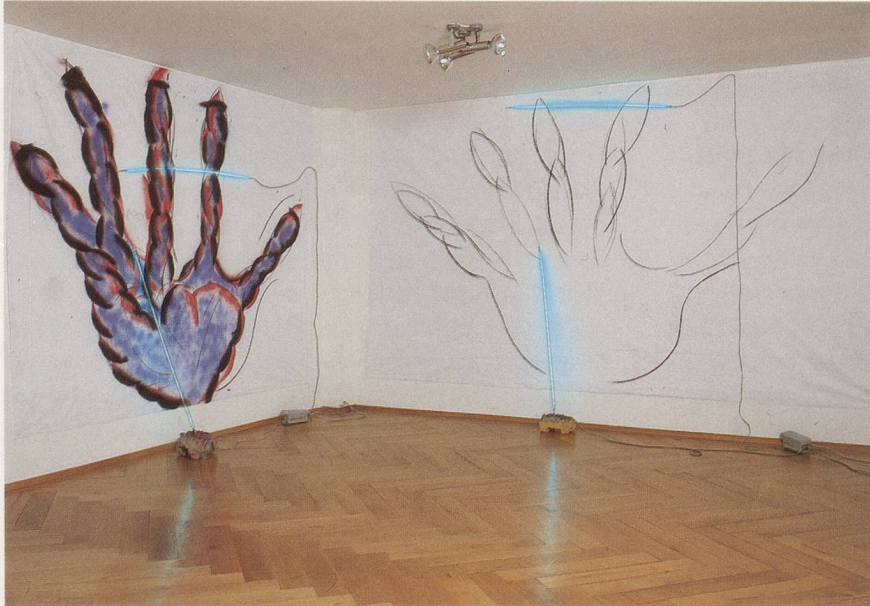
Bereitschaft halten. Merzsche Tiere sehen verstrahlt aus. Bronze und Öl lassen sich kaum noch erahnen. Die Institutionen, die die Futuristen zerstören wollten – das Museum, die Bibliothek –, sind in Merz' Szenario ausgelöscht.

Zeit ist multidimensional. Die einfachen zeitlichen Unterteilungen der Futuristen sind aufgehoben. Mit Augen voller Atomzeitalter-tristesse blickt der zeitgenössische Betrachter auf Merz' Futurama als eine postapokalyptische Rekonstruktion, die, paradoxerweise, prähistorisch primitiv ist. Die Geschwindigkeit von Kraftlinien, Spiralen und Vektoren befördert uns – Schatten von H. G. Wells Zeitmaschine – in eine Einsteinsche Relativität, in einen dichten Nebel aus



MARIO MERZ,
TERRA GRIGIA, TERRA CHIUSA
(GRAUE ERDE, VERSCHLOSSENE ERDE/
GREY EARTH, CLOSED EARTH), 1979,
HOLZ, TON, FLASCHE MIT NEON /
WOOD, CLAY, BOTTLE WITH NEON.

(Photo: Dorothee Fischer)



MARIO MERZ,
IRRITABLE - IRRITATO
(REIZBAR - GEREIZT /
IRRITABLE - IRRITATED), 1979,
KOHLE, ACRYL, NEON AUF LEINWAND,
TONOBJEKT / CHARCOAL, ACRYLIC,
NEON ON CANVAS, CLAY OBJECT,
233 x 270 cm / 7'7" x 8'10".
INSTALLATION: GALERIE ANNEMARIE
VERNA ZÜRICH, 1979.

(Photo: Doris Quarella)

MARIO MERZ,
TISCH, FRÜCHTE UND GEMÜSE /
TABLE, FRUIT AND VEGETABLES, 1982,
ø 550 cm / ø 18'.
INSTALLATION: SPERONE WESTWATER
GALLERY NEW YORK, 1982.

(Photo: Zindman/Fremont)



MARIO MERZ, VIER TISCHE IN FORM
EINER MAGNOLIE / FOUR TABLES
IN SHAPE OF A MAGNOLIA, 1985,
BIENENWACHS UND MISCHTECHNIK
AUF STAHLTISCHEN /
BEESWAX AND MIXED MEDIA ON
WELDED STEEL TABLES,
0,7 x 20 x 1,5 m / 29" x 65'3" x 60".
BÂTEAU IVRE, 1983,
ACRYL UND KOHLE AUF LEINWAND /
ACRYLIC AND CHARCOAL ON CANVAS,
2,6 x 23,5 m / 8'8" x 77'4".
INSTALLATION: LEO CASTELLI IN
COOPERATION WITH SPERONE
WESTWATER GALLERIES, NEW YORK, 1985.

(Photo: Dorothy Zeidman)

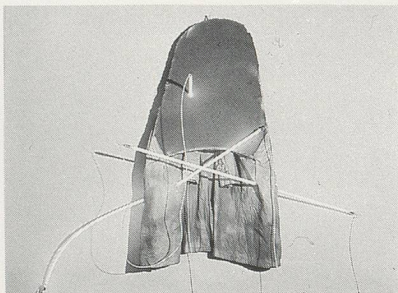


Zeitformen. *IL FIUME APPARE* (1986) besteht aus Zeitungen, auf denen, in einer langen Reihe, die regelmässig von Eisenbögen überbrückt wird, Fibonacci-Zahlen angeordnet sind. Dies ist der Gang der Ereignisse durch eine Strömung von ewiger Wiederkehr – Zeit und Gezeit, wohlgeordneter als die relativistischen Verflechtungen des *DOUBLE IGLOO* (1979). Eine äussere Glasiglu-«Haut» ist mit einem Hut bedeckt, als wäre jene Halbkugel ein Kopf, indes ein aus Tonscherben zusammengesetzter, innerer Iglu Schuppen aufweist, die an die Gehirnstruktur erinnern und visuell ein Echo aufnehmen mit den Schuppen eines unter der Decke angebrachten, ausgestopften Krokodils. Dieses Environment erinnert uns daran, dass wir in unseren Gehirnen über eine primitive Sektion verfügen, ein Eidechsenhirn, könnte man sagen, die mit fortgeschritteneren Sektionen koexistiert.

Merz' Aufmerksamkeit für die Würde der Arbeit, die Gemeinschaft der Arbeiter und sein im Gegensatz dazu stehendes Festhalten an einer modifizierten Philosophie des Selbst im Sinne von Friedrich Nietzsche rekapitulieren eine ungewisse soziale Evolution. Die Futuristen verabscheuten die Massen, ausgenommen da, wo sie einem symbolischen ÜBERMENSCHEN anhängen, «dem Gefolgsmann der Maschine», wie Emilio Filippo Tommaso Marinetti schrieb, dessen «Ruhm in seinen persönlichen Qualitäten ruht». ⁸⁾ Der «Populismus» der Futuristen schien sich stets ins Elitäre zu verkehren. Der Künstler könnte eines Tages – dann, wenn äusserst feine Wahrnehmung ein Gemeinplatz geworden wäre – beseitigt werden. Einer von Sofficis Leitgedanken war, dass es «einst einen solchen Zustand vollendeter Gemeinschaft zwischen Schöpfer und Beschauer geben wird,

MARIO MERZ, REGENMANTEL / RAINCOAT, 1963.

(Photo: Paolo Mussat Sartor)



dass ein Wort... ein Zeichen alles offenbaren wird». Nur werden diese Zeichen «eine hermetische, nur Eingeweihten verständliche, Kryptographie» sein.⁹⁾ Merz hat Angestellte in einer Kantine in Kunst verwandelt; seine Neonsätze sind Graffiti aus den Tagen der 68er-Mai-Demonstrationen: der Titel eines Lenin-Buches und ein dem nordvietnamesischen General Giap zugeschriebener Wahlspruch. Germano Celant deutet Merz' Nomadentum als eine Methode, «die Verschmelzung von Besitz und Werk lebendig zu erhalten». ¹⁰⁾ Nichtsdestoweniger behauptet Merz: «Kollektivismus... hat eine Bedeutung im Leben; in der Kunst aber... besteht das grosse Problem darin, ihn» – durch eine, wie man mutmasst, Entdeckung und Verfechtung des Selbst – «zu überwinden». ¹¹⁾

Dieser Widerspruch trifft sich im religiösen Aspekt der Bemühungen von Merz. Eine Art frühchristliche Gemeinschaft verbindet sich mit Merz als Messias. Rituale des Nahrungsausteilens beseelen viele seiner Präsentationen. Christliche Ikonographie durchdringt das Gemälde *DER MORGENSTERN* (1982–84), dessen gezähmtes Tier mit Assoziationen von Unschuld und möglicher Opferung belastet ist. Tatsächlich weisen die Archetypen der Merzschen Tiere gleichzeitig Merkmale aus der Zeit vor dem Sündenfall und nach der Vertreibung aus dem Paradies auf. In seiner eigenen Sicht sind die Kreaturen mittelalterliche Dämonengel-Wechselbälge. ¹²⁾ Neondurchbohrte Objekte deuten ebenfalls Transformation an. Umwandlungen von Stoffen und die Nativität werden, wenn ihr Objekt eine Weinflasche oder ein Ballen Heu ist, in den Vordergrund gerückt. In Neapel wurden die einzelnen Stücke von *ONDA D'URTO* (1987) kürzlich so verteilt, dass sie einen dem Hauptschiff einer Kirche ähnelnden Raum bildeten. In Paris wurde Merz schliesslich eine Kirche, die Salpêtrière, zur Verfügung gestellt, um darin ein Environment (1987) aufzubauen, welches ein wenig das Heimweh nach dem Katholizismus verkörperte.

Auf diese heiligen Schauplätze tritt Merz, der Neubekehrte. Verbal ist er ebenso ideenreich wie als Bildhauer. Seine Proklamationen sprechen die Punkte an, wie zu leben und wie Kunst zu schaffen sei. Er praktiziert eine Art des Handauflegens und nimmt einen Gegenstand in Besitz, indem er ihn in seinen Händen dreht und wendet, bis seine Struktur sich



MARIO MERZ, INSTALLATION VIEW AT PALAZZO CONGRESSI ED ESPOSIZIONI,
REPUBBLICA DI SAN MARINO, 1984. (Photo: Salvatore Licitra).

selbst manifestiert. Dies ist der zeitgenössische Heilige/Philosoph, eine ozeanische, whitmaneske Gestalt. Das so sich wiederholende Werk ist in Wahrheit eine Performance, kein Artefakt, eine Reihe von Wiedererschaffungen einer Handvoll symbolischer Handlungen. Wie Beuys hat man ihn einen Schamanen genannt, einen Magier und einen Alchemisten.

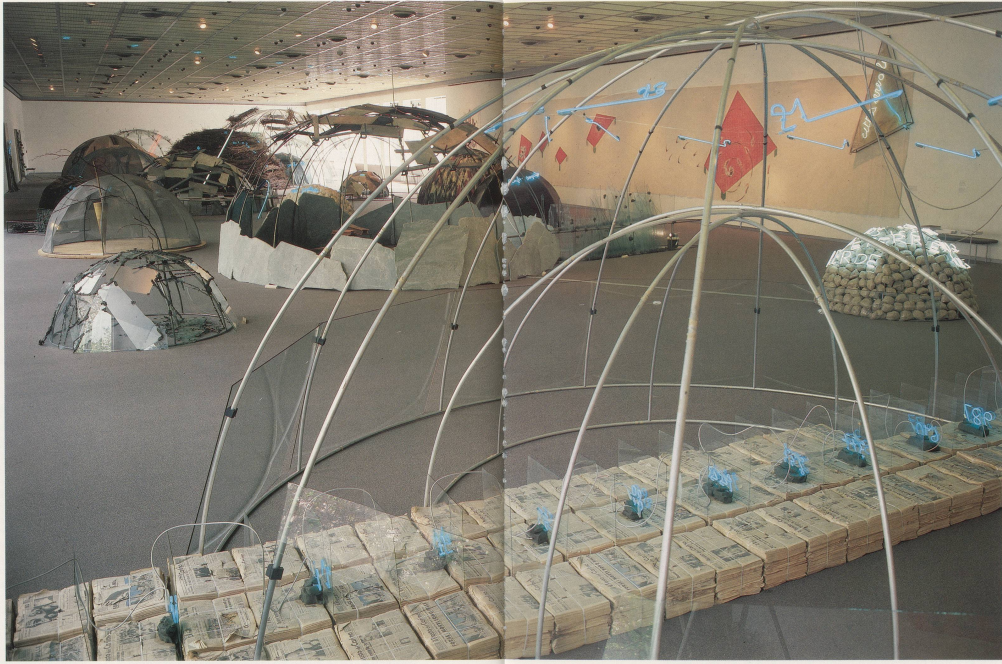
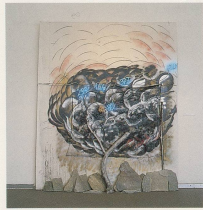
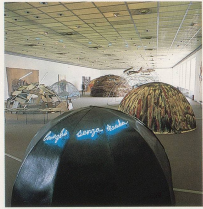
Das Problem der Nostalgie ist noch immer kontrovers. Merz' Dramaturgie stimmt völlig überein mit Walter Benjamins Behauptung, dass Kunst, die mechanische Reproduktion ignoriert, in ihrem Trachten wohl oder übel religiös ist. Allein der Natur, oder der Lebenskraft, traut Merz die Macht der Reproduktion zu und räumt ihr unbeschränkten Kredit ein. Merz möchte den wagnerischen Mythos wieder einführen; er mildert die Furcht vor dem Hinscheiden des Symbolischen in moderner Zeit.¹³⁾ Vielleicht verbindet er Charles Baudelaires Empfindung, dass «wir alle ein Begräbnis feiern» mit William Butler Yeats' Vision von der Geburt eines neuen Zeitalters. Yeats hatte seine eigene Spirale, die «sich weitende Kreisbewegung»; auch er sah «Dinge auseinanderfallen», fühlte, dass «gewisslich eine Offenbarung naht».

Merz' Wiederkehr ist jedoch keine wilde Bestie. Seine erzählerische Wucht bleibt utopisch, und dies, mehr als alles andere, ist es, was sein Risiko verkörpert. In der Geschichte hat jede Art von Utopia stets versagt.

(Übersetzung: Udo Breger)

ANMERKUNGEN

- 1) «Wenn die Form auch vergeht, bleibt ihre Wurzel doch immerwährend», war ein Satz, den Merz anlässlich einer Installation in der Flow Ace Gallery in Kalifornien, 1982, über ein Gemälde schrieb.
- 2) Susan Crane im Merz-Ausstellungskatalog der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, N.Y., Januar/März 1984, S. 10, 18.
- 3) Rezension in ARTFORUM, April 1983, S. 83.
- 4) Mario Merz, «Une petite maison mythique et cosmique», LIBERATION, Herbst 1987, S. 4-6.
- 5) Carolyn Christov-Bakargiev, «Arte Povera, 1967-87», FLASH ART, November/Dezember 1987, S. 52-69.
- 6) Patrick Javault, «Entretien de Mario Merz», LA REVUE, Oktober 1987, S. 6-7.
- 7) Marinettis Wortprägung.
- 8) Marinettis Beschimpfung der Professoren im Mai 1910, zitiert in Rosa Trillo Clough, FUTURISM, THE STORY OF A MODERN ART MOVEMENT: A NEW APPRAISAL, Philosophical Library Inc., New York 1961, S. 33.
- 9) A. Saffici, PRIMI PRINCIPII DI UNA ESTETICA FUTURISTA, Valechi, Firenze 1920, S. 57, zitiert von Clough.
- 10) «Mario Merz: The Artist as Nomad», ARTFORUM, Dezember 1979, S. 52-58.
- 11) Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev in «Arte Povera».
- 12) «Une petite maison...», S. 5.
- 13) Rogozinsky.



INSTALLATION VIEWS MARIO MERZ EXHIBITION, KUNSTHAUS ZÜRICH, 1985. (Photo: Sebastian Lötters)