

Imi Knobel, Isa Genzken, Gerhard Merz : Affinitäten zur Architektur

Autor(en): **Bordaz, Jean-Pierre / Müller, Mariette / Britt, David**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 31: **Collaborations David Hammons & Mike Kelley**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679814>

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.

IMI KNOEBEL, ISA GENZKEN, GERHARD MERZ: Affinitäten zur Architektur

«Das geistige Element der Kunst besteht heute nicht mehr darin, möglichst 'lebendig' abzubilden, sondern in der Wirkung der Zusammenhänge zwischen den Elementen. Die wahre Aufgabe liegt sodann nicht im Darstellen von Dingen oder Gefühlen, sondern allein im Schaffen von Beziehungen zwischen Volumen, Material, Mass, Figur, Richtung, Stellung und Licht.»

MOHOLY-NAGY

Bei vielen Künstlern, Bildhauern, Photographen wird Architektur – die Stadt mit ihren Strassen und Bebauungen – mehr oder weniger direkt angesprochen. So stehen auch die Skulpturen und Bilder von Imi Knoebel, Isa Genzken und Gerhard Merz an ihren jeweiligen Inszenierungsorten in Bezug zur Architektur. Laut Wörterbuch ist der Architekt ein «Fachmann, der Bauten aller Art entwirft und deren Ausführung überwacht». Diese Definition lässt sich freilich auf die drei genannten Künstler nicht anwenden, denn bei keinem von ihnen besteht irgendwelche Absicht, Konstruktionen, in denen man leben könnte, zu errichten.

Ihre Kunst bemüht sich nicht um eine funktionalistisch orientierte Entwicklung, sondern befasst sich

JEAN-PIERRE BORDAZ ist Kunstkritiker und Konservator im Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

mit den wesentlichen Fragen der Skulptur und ihrer Einbeziehung in den Raum. Trotzdem sind ihre Werke ganz bewusst als planmässig gebaute, visuelle Gebilde angelegt, und gerade darin zeigen sie eine Verwandtschaft mit der Architektur. In ihrem Entstehungsmoment spielen Ungesagtes, uneingestandene Neigungen mit, die es zu erforschen gilt.

Bezüge zur Architektur sind bei Knoebel implizit vorhanden, bei Genzken kaum formuliert, und bei Merz direkt ausgedrückt. Sie beruhen auf einem Hang zur Perfektion, der allen drei Künstlern gemeinsam ist, gewissermassen einem Streben nach dem Gesamtkunstwerk in dem Sinn, dass alle Elemente des Werks, nicht nur Raum, Farbe, Volumen und Form, sondern auch das Gesichtsfeld, berücksichtigt werden. Demnach dürften diese Werke, in ihrer Kombination von rationalen Elementen, deren Einbezug alles andere als zufällig ist, der Auffassung Moholy-Nagys entsprechen.

IMI KNOEBEL

Knoebel berücksichtigt stets sowohl die Innen- wie die Aussenräume, was seinen Werken verschiedene Blickwinkel ermöglicht. Deshalb gilt sein Interesse in erster Linie der Perspektive – als Tiefenwirkung –, die darauf basiert, «die Figuren in der Tiefe wiederherzustellen, und sich selber von der Subjektivität zu befreien» (Hubert Damisch). Um das Bewusstwerden des Zuschauers zu fördern und dessen Wahrnehmung zu erleichtern, unternimmt Knoebel mit Formen und Volumen drastische, manchmal primitive Re-konstruktionen, die sich im Raum wieder aufheben. Bereits 1968, in seinen frühen Arbeiten mit Lichtprojektion, wird visuelle Erfahrung stets mit Hilfe von Gebautem – einem Haus oder einem Fenster – erreicht. Seine 1984 entstandene Installation im Lehmbruck Museum, Duisburg, kann als direkte Eingliederung in die beinahe durchsichtige, einem Mies van der Rohe würdige Architektur verstanden werden.

Zweifellos ist Knoebels Arbeit – hier das Errichten eines monumentalen und geometrischen Volumens – als eine Erweiterung des Museumsraumes zu verstehen, und zwar von innen wie von aussen gesehen.

Mit dem Thema des Künstlerateliers und seiner Architektur als Modell ist diese Installation aber zugleich auch ein symbolisches Plädoyer für die Malerei. Das Raumgefüge wurde im gleichen Jahr für die Ausstellung *Von hier aus* in einer grossräumigen Halle in Düsseldorf wieder verwendet. Auch andere Werke der 80er Jahre, die in grossen Ausstellungsräumen gezeigt wurden (Documenta VII, 1982, usw.), weisen auf das Interesse am Konstruieren. Oft sind es die Ausstellungsräume selbst, die zur Erarbeitung des Verhältnisses Kunstwerk/Architektur führen. So hat der Künstler in der neo-klassischen Architektur des Museums von Gent mit einer höchst originellen Einverleibung des Raums sein grosses Werk errichtet: GENTER RAUM (1980) besteht aus 461 auf dem Boden, an der Wand und an den Pfeilern angebrachten Elementen. Durch sukzessives Anhäufen dieser Elemente, die an der Oberfläche schliesslich wie Scherenschnitte aussehen, schafft Knoebel ein Vokabular von farbigen Formen. Auch hier durchbrechen monochrome Malerei und verschiedenartige Konstruktionen die geordnete Architektur der Museumsräume. Die jüngsten, aus unabhängigen Strukturen zusammengestellten Skulpturen zeigen verschiedenartige Verbindungen von Farbe und Tiefenwirkung – wiederum eine Eigenschaft, die allen räumlichen Konstruktionen gemeinsam ist.



IMI KNOEBEL, HEERSTRASSE 16, 1984,
Installation Lehmbruck-Museum, Duisburg.

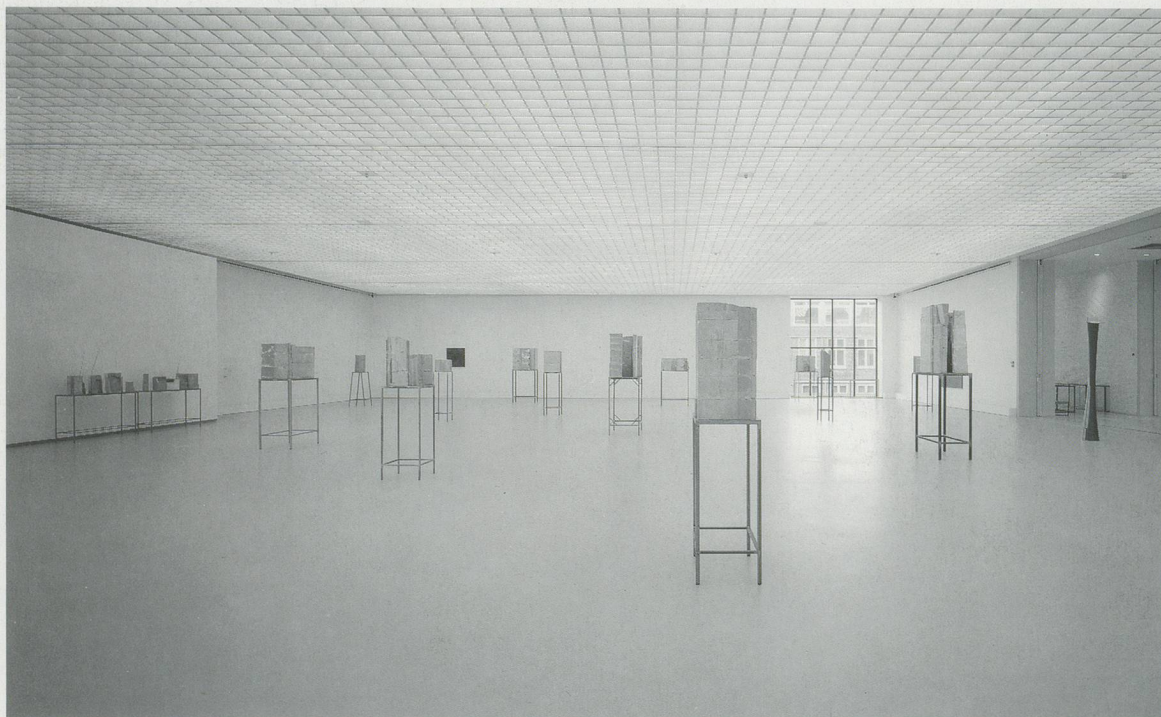
ISA GENZKEN

Ihre frühen, nach aussen geöffneten Ellipsoide in eindrucklichen, lebhaften Farben (Documenta VII, 1982) waren die Träger einer internen Bewegung und Dynamik. Durch ihre Bestimmung – nämlich Raum zu beanspruchen – war die Idee eines Bauvorganges implizit vorhanden. Am Boden erinnerten sie an Modelle; sie markierten oder fragmentierten den Ort, blieben aber stets undurchsichtig und undurchdringbar.

Ähnlich dazu verhalten sich die späteren, auf Eisengestellen erhöhten Betonobjekte – HALL (1987), BRUNNEN (1986) –: Konstruktionen, die nur auf Augenhöhe als solche wahrnehmbar sind. Ihre

Eisensockel, als vom Modell untrennbare Realität, wirken unstabil, ja geradezu fragil, und kontrastieren daher mit der Solidität des Betons, der ja Bestandteil vieler Architekturbauten ist. Diese Strukturen lassen sich höchstens von aussen beschreiben, als wäre ihr Inneres – der Kern des Gebauten – unsichtbar, mysteriös. Auch gesamthaft gesehen bewahren sie etwas Geheimnisvolles und wirken wie Gebilde des Imaginären. Als Orte des Eingeschlossenen, Zugemauerten sind sie Mitträger einer intimen, fragmentierten Architektur, der die Zeit nichts anhaben kann. 1987 in Münster schafft Isa Genzken mit einer beinahe freistehenden Konstruktion (zwei grosse Rechtecke), die rechtwinklig zu einem bestehenden Gebäudeteil steht, ein Beispiel von lebendiger weltoffener Einbeziehung der Architektur.

ISA GENZKEN, Ausstellung/Exhibition, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1981.



ISA GENZKEN. CAMERA, 1990, Edelstahl, 478 x 520 cm (stainless steel, 164 1/2 x 204 3/4"), Rue de Canal 17/13, Bruxelles.



GERHARD MERZ

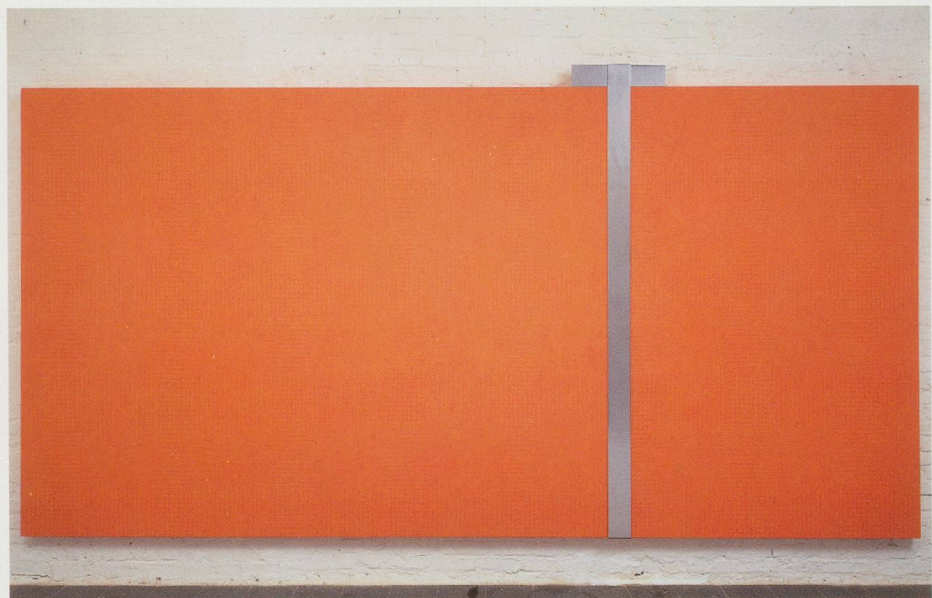
Die Beziehungen dieses Künstlers zur Architektur kommen in seinen Werken oft sehr direkt zum Tragen. Als Sohn eines Architekten wurde Gerhard Merz schon früh mit Plänen und Skizzen vertraut. Von Anfang an lässt sich bei ihm eine starke Verbindung von Kunst und Architektur feststellen. Mit dem Werktitel EUPALINOS huldigt er Valéry's Essay *Eupalinos et l'Architecte*. Bei dieser Installation in Form eines Manifests in Grenoble (1988) wird durch konsequente Hängung die Architektur des Museums gänzlich einbezogen. Die monochromen Kompositionen des Künstlers, nach bestimmten Achsen ausgerichtet, brechen dort das neo-klassische Gleichgewicht und heben sich von den von ihm ockerfarben gestrichenen Wänden mit der älteren Malerei der Sammlung ab. Auf der Wand, unter den Bildern, stehen Zitate aus Valéry's «Eupalinos»-Fragment über den Begriff «construire». Eine solche Raumgestaltung, die zudem auch die Werkzeuge des Architekten (Dreieck, Reisschiene) zeigt, vermittelt Bewegung und Beschaulichkeit zugleich. An jedem Ort, den der Künstler zu verändern, zu vervollständigen sucht, ergänzen sich Kunst und Architek-

tur, ohne dass sich eine präzise Aufteilung zwischen den beiden Bereichen aufdrängt.

Von Boullée übernimmt Merz das Prinzip einer auf andere Kunstgebiete übergreifenden Architektur, einer Art «Synthese die zur «art pur» führt», was sich zum Beispiel in den verschiedenen Versionen von DOVE STA MEMORIA (1986) äussert: durch das Abgrenzen der Volumen, das Berücksichtigen der Perspektive lagert sich über die Museumsarchitektur eine neue, grösser proportionierte, palladianische Architektur. Wie Zdenek Felix hervorhob, wird damit der «genaue Rahmen der Darstellung fixiert, nämlich Raum, Architektur, und die Verknüpfung der Elemente untereinander».

An der Ausstellung «Binationale» (Düsseldorf 1988) wurde der Bezug zur Architektur durch den in der Malerei allgegenwärtigen Begriff «construire» noch direkter ausgedrückt. ARCHIPITTURA (1991), ein regelmässiges und symmetrisches Volumen, stützt sich auf das Modell einer bewohnbaren Form, während eine lange, monochrom schwarz ausgekleidete Platte, von zwei scharfwinkligen Eisenprofilen getrennt, ein metaphorischer Ausblick auf die Wand darstellt. So vereinbart sich in idealer Weise die Welt des Malers mit jener des Architekten.

(Übersetzung aus dem Französischen: Mariette Müller)



GERHARD MERZ,
ARCHIPITTURA, 1991,
Mennige auf Leinwand,
Reisschiene aus poliertem Eisen,
740 x 238 cm/minium on
canvas with polished iron
T-square, 291¹/₄ x 93³/₄"
(PHOTO: VICTOR DAHMEN)

IMI KNOEBEL, ISA GENZKEN, GERHARD MERZ: Affinities with Architecture

The spiritual element (in art) is no longer to be found in the reproduction of features that are full of "life" but in the effect of the relationships between the elements. The true task is thus neither the representation of objects, nor that of a feeling, but the sovereign creation of relationships, of volume, material, measure, figure, direction, position, and light.

MOHOLY-NAGY

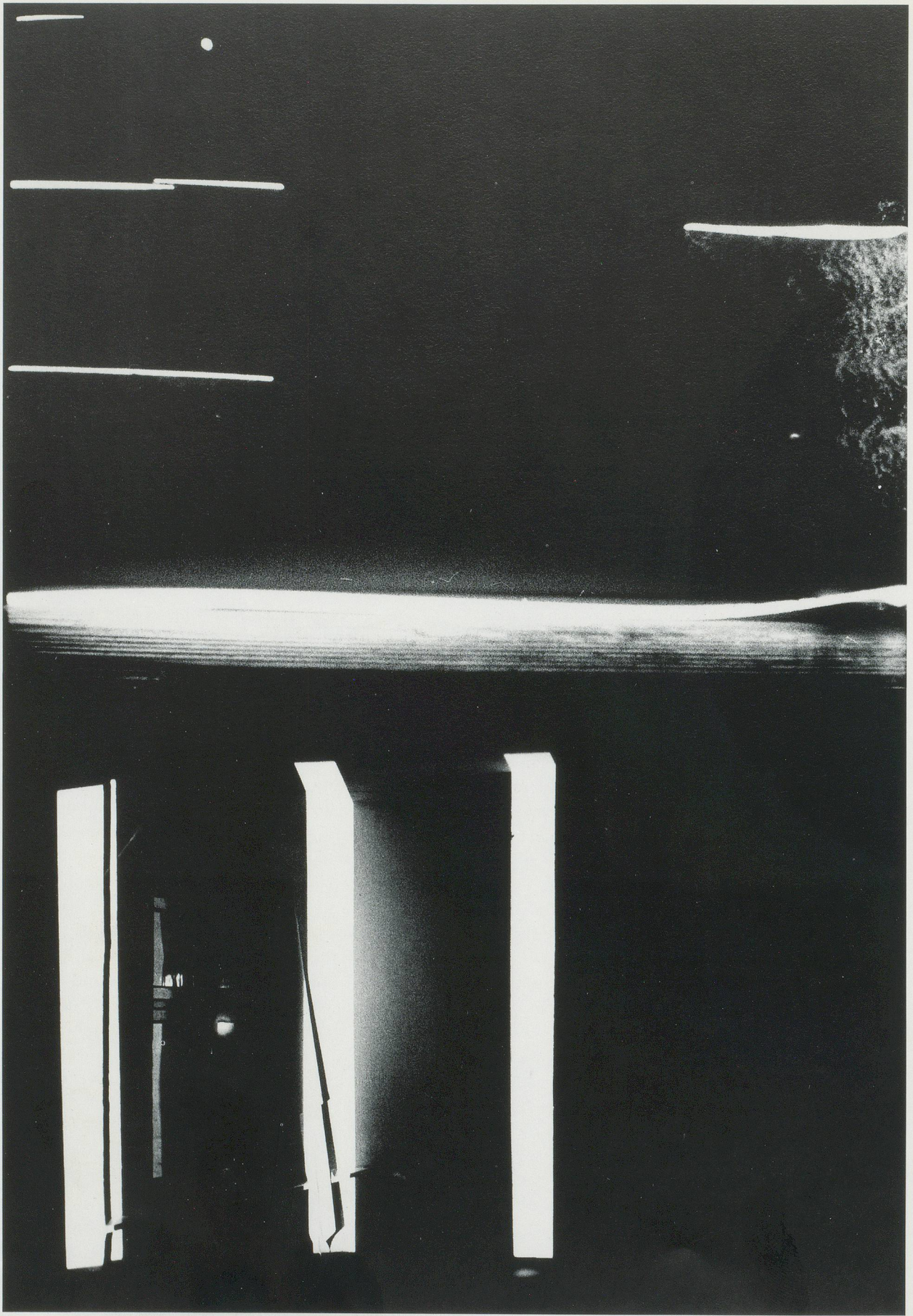
There are many artists, sculptors, and photographers today who incorporate architecture – the city, its streets, its built-up spaces – almost directly into their work. Whenever the sculptures and paintings of Imi Knoebel, Isa Genzken, and Gerhard Merz are presented as intended, within the context of a specific location, they relate to architecture. According to the *Dictionnaire Larousse*, the architect is “a person competent to devise the fabrication and decoration of buildings of all kinds, and to direct their execution.” Of course, it makes no sense to apply such a definition to any of these three artists. None of them has shown any interest in erecting anything like a human habitation. Their art stands aloof from functionalist concerns: it responds to the basic issues of sculpture

and of its place in the world. Nevertheless, their work is designed to fit into a structured and preplanned visual construct; and it is this that constitutes its affinity with architecture. It takes its form from a number of unspoken ideas and undeclared predilections that demand to be analyzed.

Affinities with architecture emerge to varying degrees in these artists' work: implicit in Knoebel, half-formulated in Genzken, directly stated in Merz. The source of all these affinities is to be found in a desire for perfection, which may combine with the pursuit of a *Gesamtkunstwerk* in the sense of a work that takes into account every aspect of creative production: not only space, color, volume, and form, but vision as well.

The resulting work satisfies Moholy-Nagy's demands by offering a combination of rational elements that owe nothing to chance.

JEAN-PIERRE BORDAZ is an art critic and curator at the Musée d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris.



IMI KNOEBEL

Throughout his career, Knoebel has operated with an eye to the various indoor and outdoor spaces with which he operates, and which he sees as different vantage points for his works. Since the beginning, therefore, he has concerned himself with perspective – depth of vision – and with its basic operation, which is that of “restoring figures to their place in depth, and freeing oneself from subjectivity” (Hubert Damisch). In order to stimulate the spectator’s awareness – that is, to facilitate perception – Knoebel deploys forms and volumes in an often drastic, and at times primitive reconstruction of (the) space itself. Thus, in his earliest works of 1968, which were about the projection of light, he consistently used the structure of a given building, or of its windows, as the basis of the visual experience. His 1984 installation at the Lehbruck Museum in Duisburg amounted to a direct adaptation to the architecture of a space so transparent as to be worthy of Mies van der Rohe. This work of Knoebel’s, which consisted of the construction of a monumental, geometric volume, was unmistakably an extension of the museum space, as seen from within and from without. This monumental volume – recreated later in that same year, in the vast shed that housed the exhibition *Von hier aus* – was also a symbolic apology for painting: its subject was a section of the artist’s studio, architecture included.

Seite 12 oben/page 12 top:

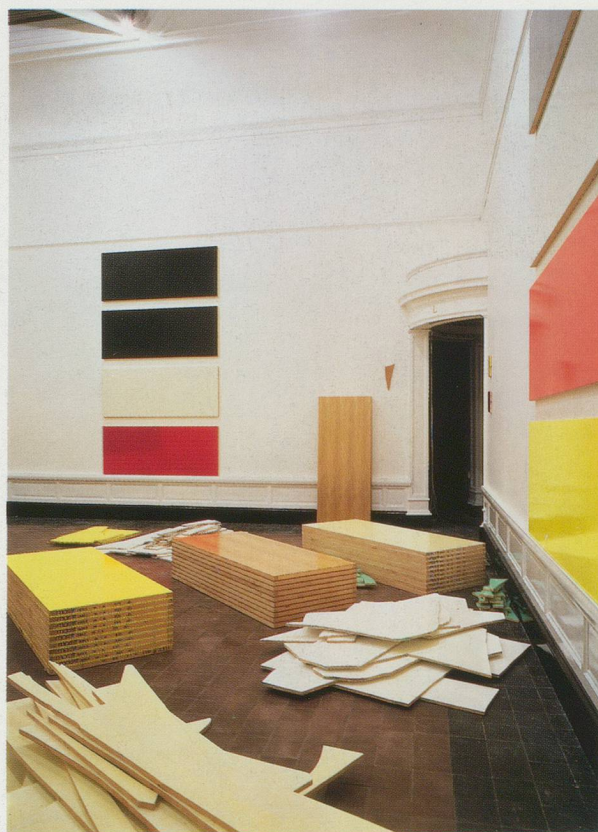
IMI KNOEBEL, PROJEKTION, 1971.

Seite 12 unten/page 12 bottom:

IMI KNOEBEL, PROJEKTION, 1968.

IMI KNOEBEL, GENTER RAUM/GHENT ROOM, 1980.

Other installations of the 1980s that Knoebel presented in enormous spaces (such as that of *documenta 7*, 1982), bore witness to his close interest in structures and constructions. The spaces in which the works were installed were entirely conducive to investigations of this kind. In Ghent, amid the neo-classical architecture of the Museum van Hedendaagse Kunst, the artist created his *magnum opus*, in which he took possession of the space. GENTER RAUM (1980) consisted of 461 elements arranged on the floor, on the wall, and against the foot of the wall. In it, Knoebel built up a vocabulary of colored forms through a succession of superimpositions that made them look like *papiers découpés*. Monochrome paintings and constructions of various kinds disrupted the ordered architecture of the museum interior. His recent sculptures, made up of autonomous structures, introduce variations on the relationship between color and relief: another way of epitomizing the nature of all construction in space.



GERHARD MERZ

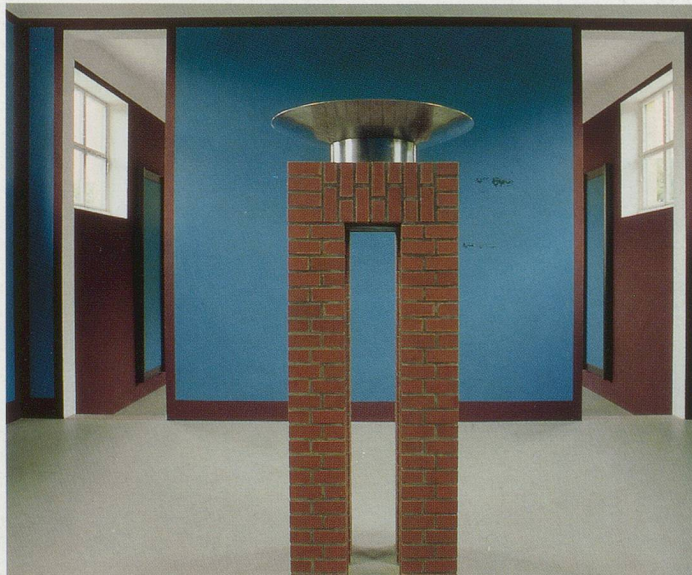
Gerhard Merz's relationship with architecture is often directly apparent in his works. His father was an architect, and he grew up among plans and sketches. From the outset, he aspired to link art with architecture, and he was to pay tribute to Valéry's *Eupalinos et l'architecte* by giving its title to one of his works. The resulting installation (1988) amounted to a manifesto. In it, the artist hung his work in accordance with a carefully devised scheme that related to the architecture of the Grenoble museum as a whole. The walls on which the older works of art were hung were painted ocher, and Merz's monochrome compositions were placed against them in accordance with predetermined axes of movement within the building, which were so designed as to disrupt its neoclassical equilibrium. On the walls, below the paintings, were quotations from *Eupalinos*, one of which consisted of the one word *construire*: to construct. A spatial design of this kind, which in this case incorporated the tools of the architect (T-square, and so on), serves as a stimulus both to movement and to contemplation. In every one of the locations that this

artist has modified and perfected, art and architecture complement each other without there being the need to view the contribution of either in isolation.

From Boullée, Merz has taken the notion of an architecture that overflows into the other arts: "a kind of synthesis that leads to 'pure art'." And so, in the various versions of *DOVE STA MEMORIA* (1986), three-dimensional forms are defined, and perspective is used in such a way as to overlay the architecture of the museum with a new and ampler architecture, Palladian in its proportions. As Zdenek Felix rightly points out, this plays its part in "defining the exact context [of what is shown]; that is to say, the space, the architecture, and the articulation of the elements among themselves."

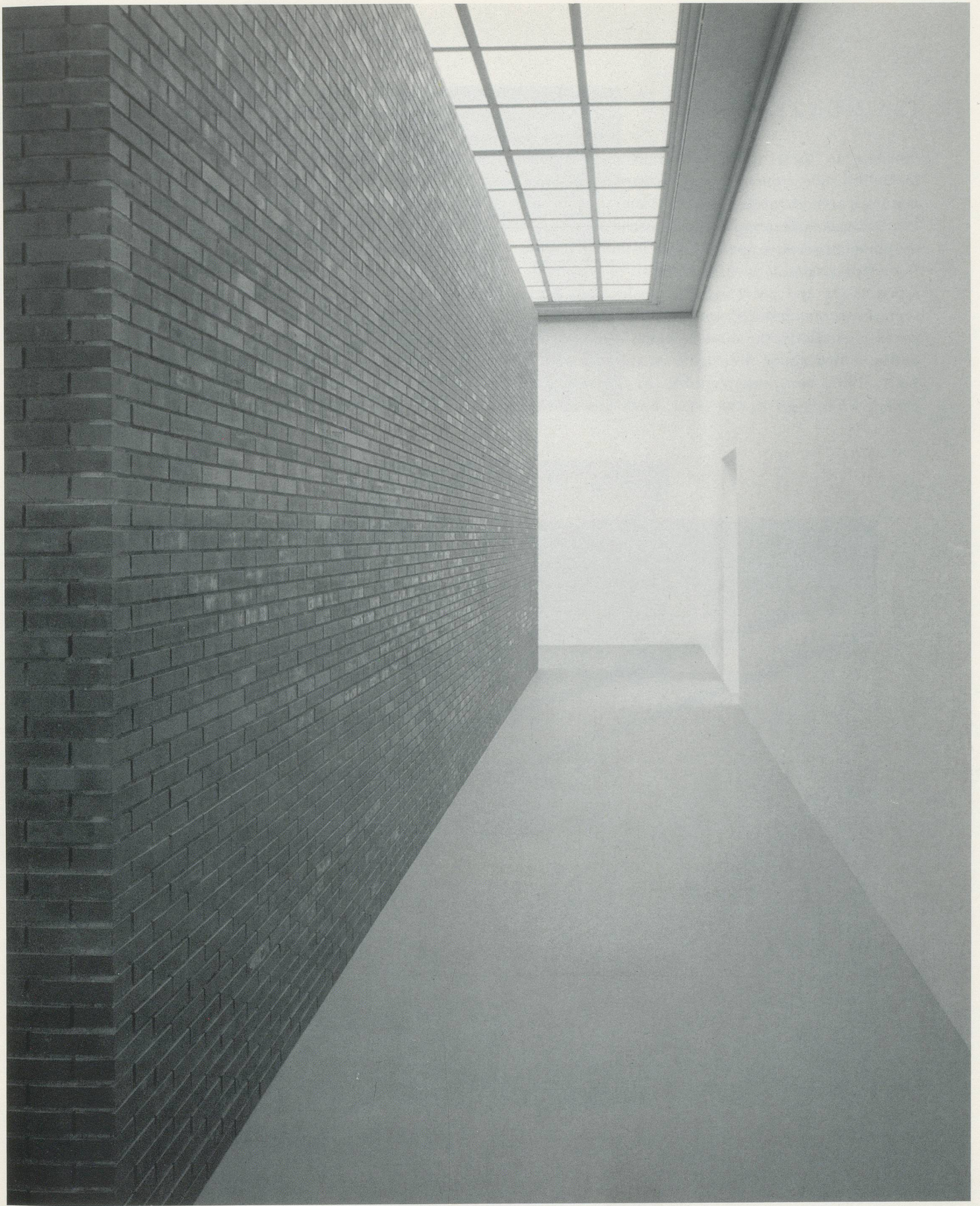
At the *Bi-Nationale* exhibition (Düsseldorf, 1988), Merz's evocation of architecture was even more direct, and its vehicle was the use of a word that is ubiquitous in discussions of painting: "to construct." *ARCHIPITTURA* (1991) is a regular, symmetrical volume that models itself on habitable space; a long, monochrome panel, covered in black and demarcated by two steel angle bars, marks the wall with a metaphoric opening. On an ideal level, the world of the painter meets that of the architect.

GERHARD MERZ, *DOVE STA MEMORIA*, 1984, Installation, Kunstverein München.



(PHOTO: LUDWIG RINN)

GERHARD MERZ, *DEN MENSCHEN DER ZUKUNFT/TO THE PEOPLE OF THE FUTURE*, 1990, Installation, Kunsterverein Hannover. (PHOTO: PHILIPPSCHÖNBORN)



ISA GENZKEN

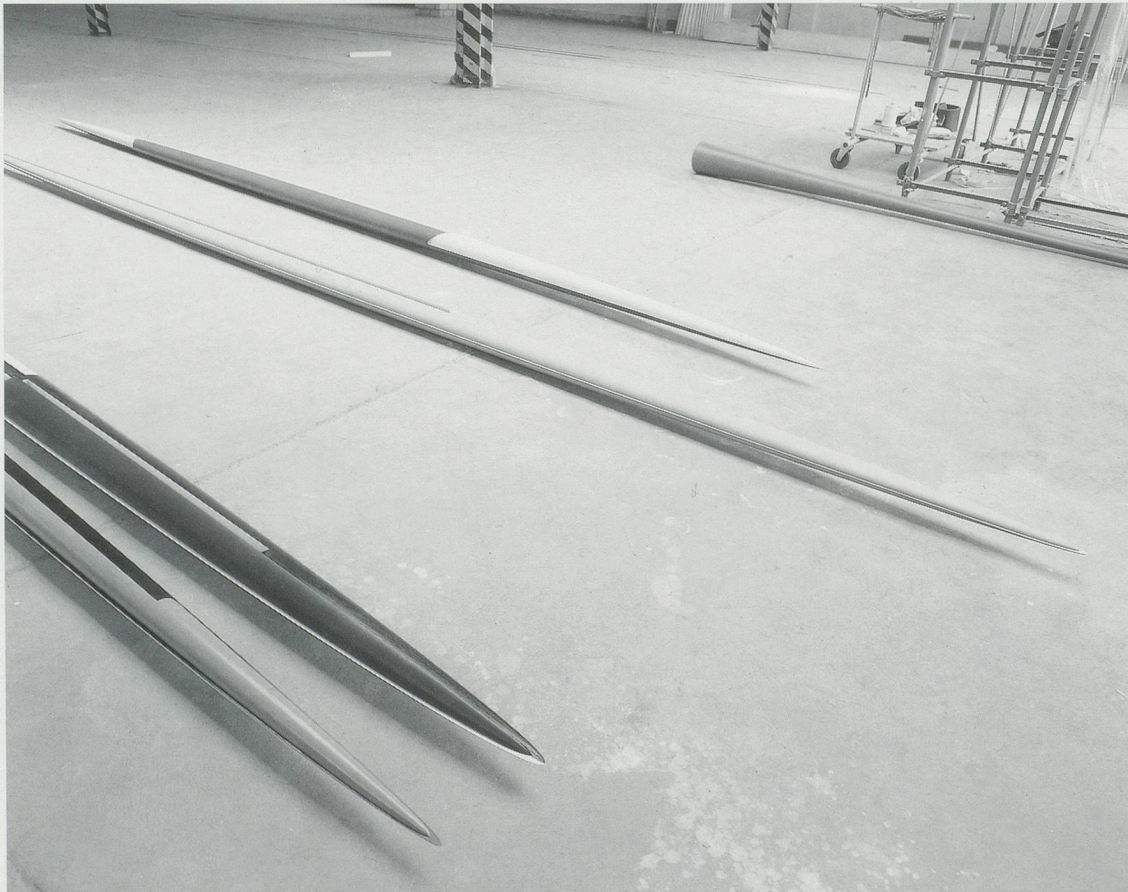
Startling in their openness, Genzken's elliptical forms in bright colors, seen at *documenta 7* in 1982, were vectors of motion and of inner dynamism. Implicitly, they responded to a constructional idea, designed to occupy space. Once installed on the floor, they started to look like models or maquettes, demarcating and parceling out the location while themselves remaining opaque and in a sense imponderable. Similarly, the models made from concrete and mounted above floor level (HALL and BRUNNEN, 1987) are imperceptible as constructions except when seen at eye level. Each has an iron

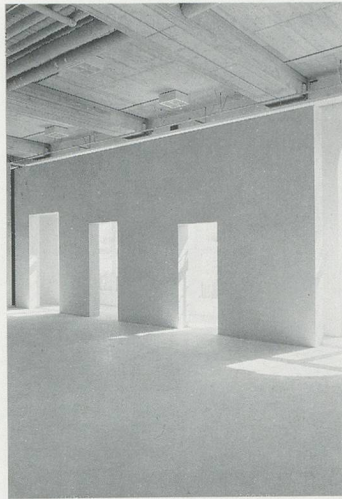
plinth, a reality inseparable from the model; the plinth has an almost unstable, fragile look that contrasts with the solidity of concrete – the structural material of architecture.

Structures such as these can be described only from the outside; it is as if the inside – the heart of what is constructed – were invisible and charged with mystery. Often seen in groups, they keep their secret, like buildings in an imaginary world. Places of seclusion and confinement, they are like architecture of an intimate, fragmentary kind, unmarked by the passage of time. At Münster in 1987, Isa Genzken made two large rectangles to fit into an angle of an existing structure, and thus exemplified architectural integration in a living, outgoing form.

(Translation: David Britt)

ISA GENZKEN'S STUDIO, Düsseldorf, 1982.

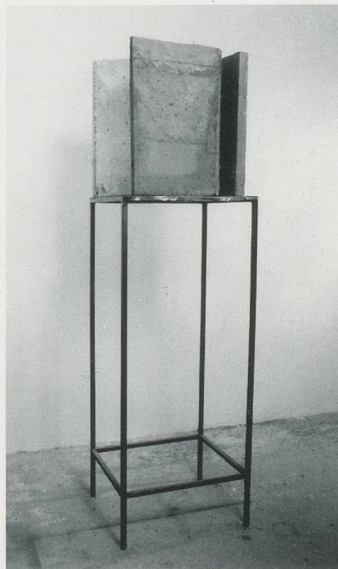




IMI KNOEBEL, «ZU HILFE, ZU HILFE!
SONST BIN ICH VERLOREN.»/
"HELP, HELP! OR I AM LOST." 1987,
Installation, documenta 8, Kassel.



GERHARD MERZ,
Installation, De Appel, Amsterdam, 1990.
(PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)



ISA GENZKEN, FENSTER, 1990,
Beton auf Stahlrohrgestell, 262 x 90 x 50 cm/
WINDOW, 1990, cement on tubular
steel frame, 103 x 35¹/₂ x 19³/₄."