

Das Kunstwerk als menscheidealer Mittelpunkt = The work of art as the ideal center for human beings

Autor(en): **Kellein, Thomas / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 32: **Collaborations Imi Knoebel & Sherrie Levine**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680550>

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.

DAS KUNSTWERK ALS MENSCHIDEALER MITTELPUNKT

Walter De Marias The 2000 Sculpture

Ein weisser Rasen, ein gestricktes Muster, ein ausgelegtes Legoland – das Vorbild einer Ansiedlung, einer Stadt, vielleicht der gesamten Welt: Walter De Marias neue Arbeit ist THE 2000 SCULPTURE überschrieben. Seit Jahren befasst er sich mit dem Ende des Jahrhunderts und eines Milleniums, mit der Notwendigkeit von Rückblicken, Zusammenfassungen und einer Vorausschau in die Zukunft. Seit Jahren auch war eine Ausstellung im Zürcher Kunsthaus geplant. Eben solange, auf das Jahr 1984, reichen seine Fünf-, Sieben- und Neunkantstäbe mit einem gleich grossen Volumen und einer standardisierten Länge zurück.

Ursprünglich, im Rotterdamer Museum Boymans-van Beuningen, hat er Polygone vereinzelt auf dem Boden oder auf Sockeln ausgelegt und daneben

THOMAS KELLEIN ist Direktor der Kunsthalle Basel. 1987 organisierte er eine Ausstellung mit Walter De Maria in der Staatsgalerie Stuttgart, aus der die 5-Kontinente-Skulptur hervorging.

unter dem summarischen Titel A COMPUTER WHICH WILL SOLVE EVERY PROBLEM IN THE WORLD ein Werk aus meterlangen Drei- bis Zwölfkantstäben präsentiert. 1966 bereits entstand seine erste Arbeit mit Polygonen, 4-6-8 SERIES, und ab 1973 kamen, beginnend mit der 5-7-9 SERIES, in seiner Plastik auch die ungeraden Zahlen und der systematische Anstieg von Kantensummen vor. Mit ANFANG UND ENDE DER UNENDLICHKEIT von 1987 schliesslich, einem fünf- und zwanzig Meter langen massiven Messingstab, waren die Generationenfolgen von Menschen angesprochen, mit dem 1977 in New Mexico fertiggestellten LIGHTNING FIELD hat De Maria inoffiziell den Anspruch erhoben, «das beste Kunstwerk des 20. Jahrhunderts» zu realisieren. Für Australien sah er ein dem LIGHTNING FIELD verwandtes Werk aus zweitausend Stahlfeilern vor. Mit diesen Voraussetzungen kann zur neuen Zürcher Arbeit zweierlei gesagt werden: Zum einen geht THE 2000 SCULPTURE fast gänzlich aus dem bestehenden Vokabular De Marias hervor und steht als Musterfall seiner her-

metischen Arbeitsweise da, zum anderen erhebt sie wie die Mehrzahl seiner bisherigen Skulpturen den Anspruch, nicht weniger als ein epochales Kunstwerk zu sein.

Der Präsentation in Zürich lag folgendes, seit über dreissig Jahren übliches Prinzip De Marias zugrunde: Das Werk musste als Einzelstück den gesamten verfügbaren Raum besetzen und am Ort als einziger wirksamer Reiz vorhanden sein. Darauf basierten alle weiteren, inzwischen nahezu ebenso üblichen Überlegungen des Künstlers: Sollte die Skulptur nur von einem Punkt aus betrachtbar oder an den Seiten umgehbar sein? Sollte man die architektonischen Gegebenheiten am Ort, die schlecht verfugten Stellwände, die vergilbte Rasterdecke aus Kunststoff oder den schwarzen Anstrich auf dem Sheddach zurückdrängen oder mit grossem Aufwand eine Art Black box errichten, in der das neue Werk neutral erscheinen würde? Könnte die Skulptur, die eigens für das Museum und einen speziellen Raum geschaffen wurde, in Edelstahl ausgeführt werden, oder musste die Wahl aus Kostengründen auf ein anderes Material fallen? War schliesslich ihr Verbleib im Kunsthaus denkbar, nachdem es den Auftrag zu einem nahezu unverkäuflichen Denkmal in gewaltigen Ausmassen erteilt hatte?

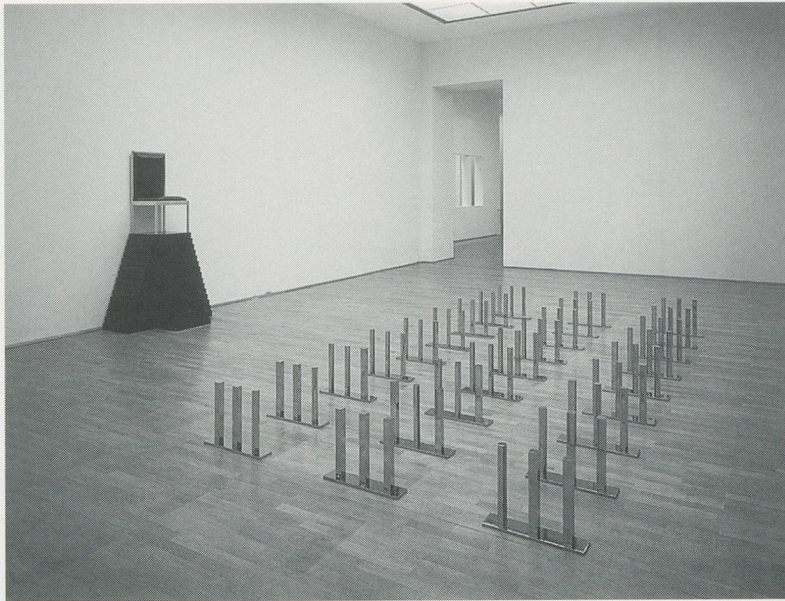
Hinter dem abwägenden, vielleicht Unsicherheit markierenden Verhalten De Marias, seinem Zögern und Warten mit der Ausstellung über viele Jahre hinweg – und noch Monate vor der geplanten Eröffnung –, war weder Taktik noch eine Philosophie verbunden. Bestimmend wirkte allein der Wunsch, die optimale und ausschliessliche Präsenz des neuen Werks so lange zu ermessen, bis sich die Detailstrukturen mit der Wirkungsabsicht in Ruhe ausgependelt hatten und das Gebot zur Schaffung einer unpersönlichen, allen zur Verfügung stehenden Kultstätte ganz zweifelsfrei erfüllt war. Das Kunstwerk, wie es am Ende auch aussehen mochte, sollte als ein gänzlich verlässlicher, anonymer Mechanismus auf die Menschen wirken können, nicht nur auf einen Konservator, ein Haus oder eine Stadt, sondern für ein Jahrhundert und potentiell die ganze Welt.

So entwickelten sich die Entscheidungen zu Mass und Zahl, zu Form und Fläche in einer schier unglaublichen Langsamkeit. Sie bargen, gerade weil

die Elemente der 2000 SCULPTURE weitgehend bekannt waren, keine Zufälle mehr, keine wirklichen Einfälle, keine Dramatik, sondern massgeblich und zunehmend Aspekte von Sicherheit. Alle Parameter, alle Einzelwahrnehmungen, auch die der Gesprächspartner des Künstlers, der Zeitplan, der Katalog, die Photographie, das Pressebulletin und die voraussichtlichen Verhaltensweisen der Rezipienten mussten bis zum Gefühl der angenehmsten Gewohnheit vorausgedacht werden, denn erst dann, wenn es keinerlei Willkür und überraschende Details mehr geben würde, konnte das Werk der Wahrscheinlichkeit nach so erregen, wie es menscheideale Mittelpunkte zu tun pflegen.

Der Gestalt nach sind die Fünfecke, Siebenecke und Neunecke, die für The 2000 SCULPTURE verwendet worden sind, nicht zwingend eine Untersuchung wert. Fünfundzwanzig Jahre lang hat De Maria gerade und ungerade Kantenzahlen in auf- und absteigender Folge alterniert. Parallel zur Zürcher Präsentation war in der New Yorker Gagosian Gallery THE 5-7-9 SERIES, bestehend aus siebenundzwanzig mal drei halbmeterlangen Metallstäben auf Granitpostamenten, ausgestellt. Neben diesem eng verwandten Werk und neben den anderen erwähnten Arbeiten seit 1966 hat De Maria bereits mit dem 360° I CHING aus weiss lackierten Holzstäben eine Plastik mit 64 Feldern geschaffen, die seit 1981 in Paris, Stockholm und Tokio auslag. Die denkbare Weite eines Innenraums demonstrierte seit 1979 auch der in Manhattan ausgestellte BROKEN KILOMETER.

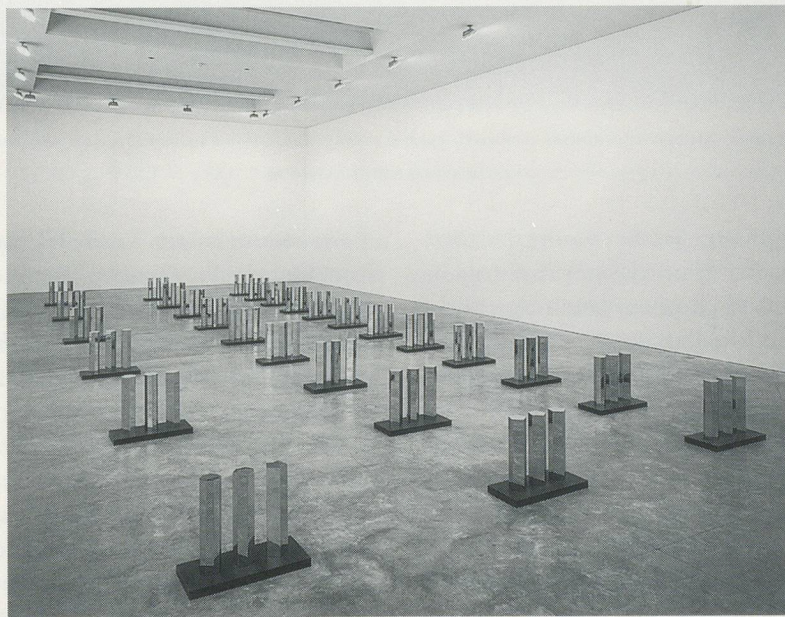
Beim Eintritt in Zürich, in einen siebzig Meter langen und zwanzig Meter breiten Raum mit einem fünfzig Meter langen und zehn Meter breiten Werk begegnete man infolgedessen weder unvertrauten Dimensionen noch einer gänzlich unbekanntem Form. Je nach Sonnenlichteinfall war man zunächst geblendet oder beruhigt. Der Gips, die weisse Farbe des ganzen Feldes, sorgte für einen Eindruck von nüchterner Solidität. Auch bei grosser Helligkeit fiel der Glanz der Skulptur verhalten aus. Er stellte sich, passend zu einer protestantischen, mittelgrossen Handelsstadt, erst langsam und sozusagen von innen ein. Erst die Bewegungen um das Werk herum sorgten für Überraschungsmomente und einen unerwarteten Szenenwechsel: Aus dem Feld schälten sich



WALTER DE MARIA, 4-6-8 SERIES, 1966/91

(27 works in series), solid stainless steel, 41 x 200 x 800 cm. Installation Museum für Moderne Kunst Frankfurt a. M.

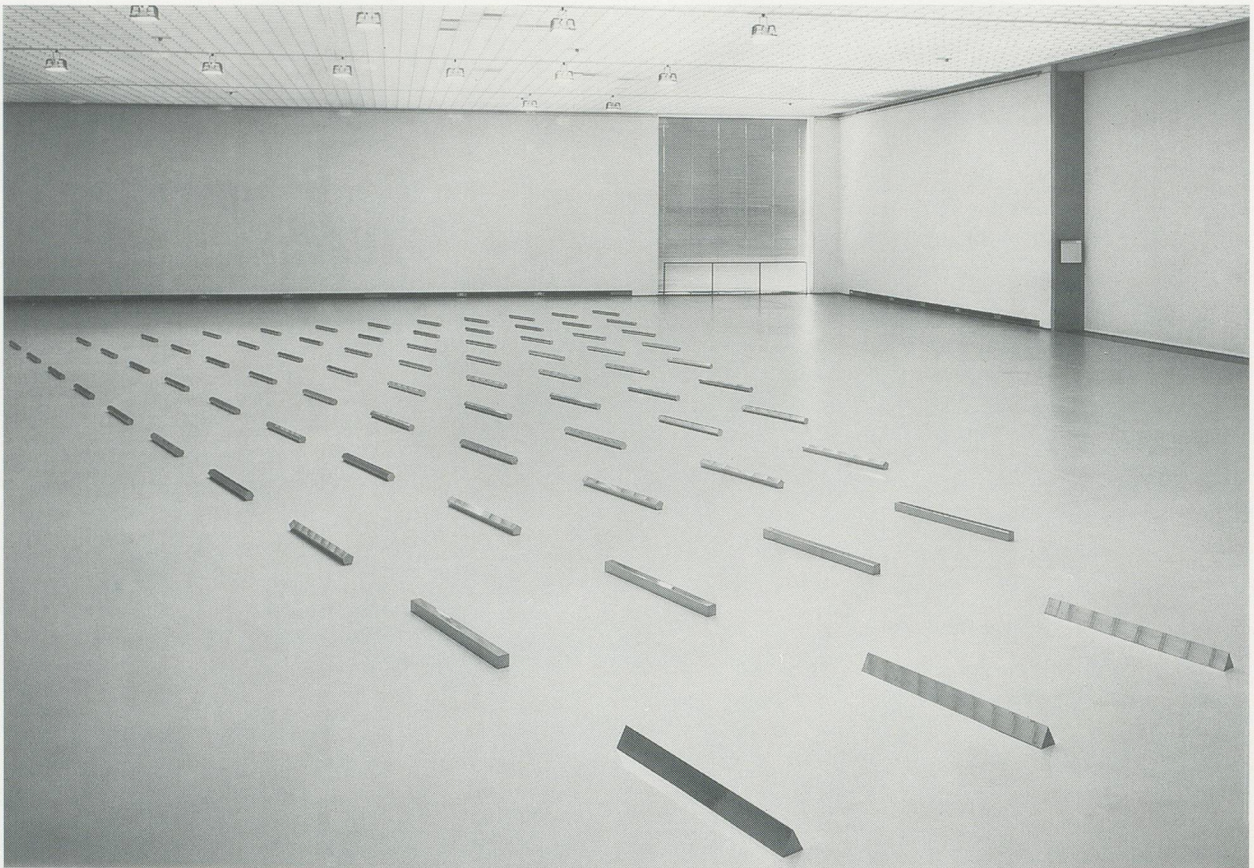
(PHOTO: ROLF NAGEL)



WALTER DE MARIA, 5-7-9 SERIES, 1992

(27 works in series), solid stainless steel on granite, each work: 55 cm high x 30,5 cm wide x 68 cm long.

Installation Gagosian Gallery New York. (PHOTO: DAVID LUBARSKY)

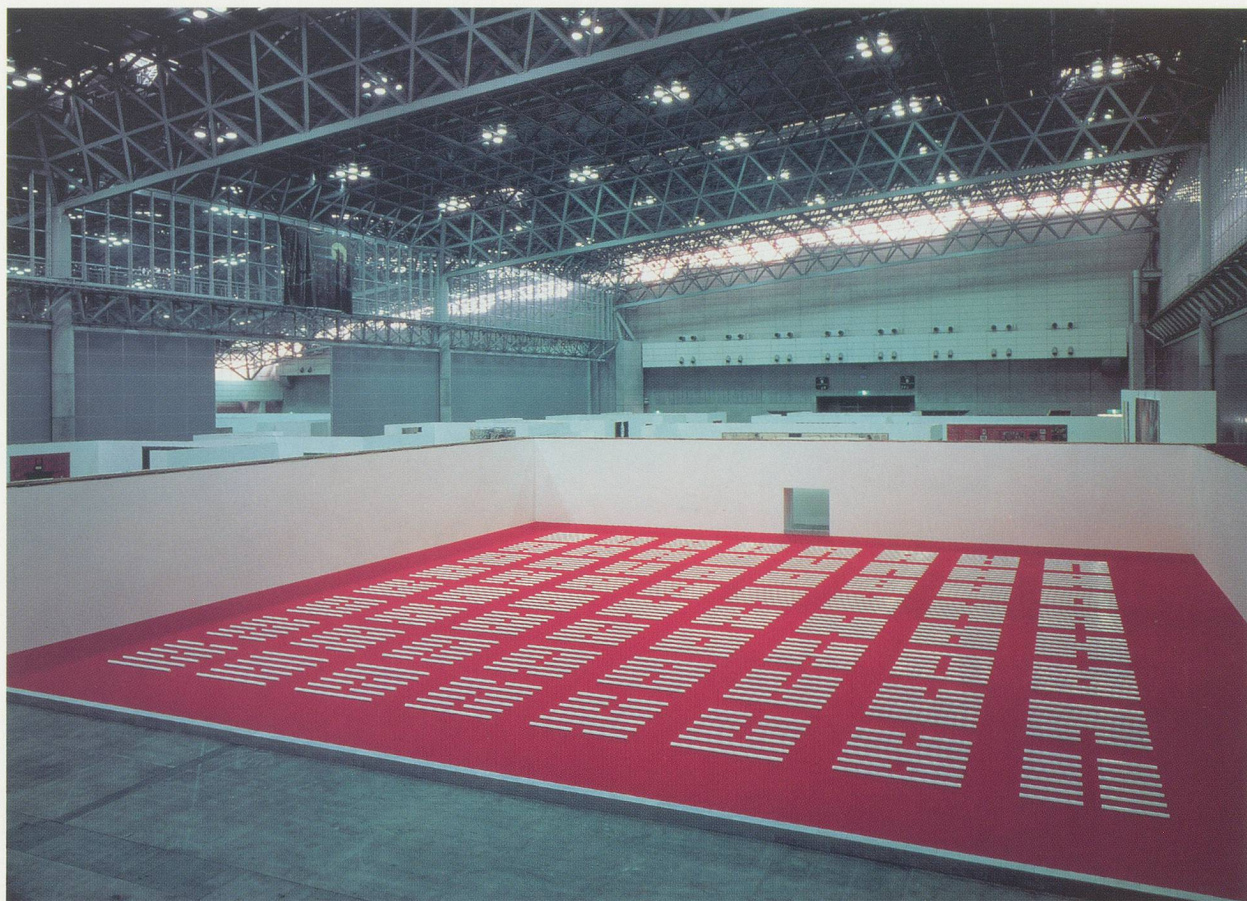


WALTER DE MARIA, *A COMPUTER WHICH WILL SOLVE EVERY PROBLEM IN THE WORLD / 3-12 POLYGON*,
 1984, 75 solid custom-ground polygonal stainless steel rods, each 1 m long. Collection Museum Boijman van Beuningen Rotterdam.
 (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

Figurenstreifen, Rhythmen, ja Bewegungspartikel heraus, und vor allem die Fünfecke mit ihren nach unten abfallenden und nach oben weich abschliessenden Kanten traten objekthaft in den Vordergrund. Die benachbarten, im Volumen gleich grossen Sieben- und Neunecke ähnelten sich dafür. Bei ihnen musste man zweimal hinsehen, um die Kantenzahl und die Häufigkeit ihres Vorkommens zu ermessen. Ihnen gegenüber spielten die Fünfecke, die das Feld an beiden Längsseiten säumten und in der Mitte des Feldes in doppelter Aufreihung auslagen, eine heimliche Hauptrolle. Sie erschienen wie Spuren von Traktorreifen auf einem frischen Feld, wie eine Idealstadt von Claude-Nicolas Ledoux oder als Friedhof mit Kindersärgen. Die Folgen mit Sieben- und Neunecken erweckten daneben einen seri-

ellen, ebenmässigen Eindruck: Streng in der Fluchtlinie betrachtet erblickte man eine Art Hypertrophierung von Carl Andres LEVER, jenem Urstück der Minimal Art von 1966 aus einhundertvierundvierzig hintereinander aufgereihten weissen Ziegelsteinen. Direkt von der Seite aus nahmen sich die Reihen wie mehrfache Abfolgen der Buchstaben «W» oder «M» aus. Schräg von der Seite und mit einem tiefen Standpunkt glaubte man, die Imitation einer Rasterdecke vor sich zu haben. Und wegen der platzgreifenden Auslage der Gipselemente erschien beim Umgehen schliesslich immer wieder Lichtungen aus Einzelinformationen, die den Eindruck eines geknüpften Teppichs oder eines gefüllten Musters widerlegten.

Von konstruierter und konstruktivistischer Kunst ist man nicht gewohnt, dass sie sehr verschiedene



WALTER DE MARIA, *360° I CHING / 64 SCULPTURES*, 1981, 576 rods, lacquered wood, 6.6 ft. square per hexagram /
360° I GING / 64 SKULPTUREN, 1981, 576 Stäbe, lackiertes Holz, 4 m² per Hexagramm. (PHOTO: HIROMU NARITA)

Ansichten zulässt, speziell dann nicht, wenn sie allgemein gültig wirken soll. Deshalb gilt sie als langweilig, oder sie fällt, um an Beispiele der Op Art zu erinnern, absichtlich irritierend aus. Die Tatsache, dass THE 2000 SCULPTURE nie wie ein Bild von oben und wegen der übergrossen Länge auch nie gänzlich von der Seite gesehen werden konnte, sorgte für ein einzigartiges Treiben unzusammenhängender Eindrücke im Kopf. Was ist diese Skulptur, was besagt sie, was will sie von uns? Verkörperte sie einen Zen-Garten, der ebenmässig geharkt wurde, um ein Zeugnis für das Immaterielle abzugeben? Sollte der Gips das Bescheidenheitsideal eines New Yorker Künstlers vermitteln? Oder ist De Maria – denn es gibt auch unspektakuläre, langweilige Seiten im Werk – ein eher harmloser Bildhauer, der seine Skulpturen

nicht anders als mit Bleistift und Millimeterpapier planen kann? Sollten wir besser unsere Eindrücke bündeln und schweigen, damit wir den Zeitpunkt, das Jahr 2000, als ein einschnitthafes, alle Betrachtungsweisen versammelndes Ereignis aufzufassen vermögen? Können uns Lizentiatsarbeiten, Dissertationen und Verfilmungen einstweilen dabei helfen?

Immer dann, wenn die Kunstkritik ein Stadium der Sprachlosigkeit erreicht, ist vom «Raum für Erfahrungen» die Rede. Hier, bei THE 2000 SCULPTURE, gilt dieser Raum ganz konstitutiv, da das Werk wegen seiner Grösse als «Bild» verborgen bleibt. Deshalb bleibt De Marias Prinzip auch heute im Vordergrund: *Ex opere operatio!* Und jeder Mensch wird gebraucht.

THE WORK OF ART AS THE IDEAL CENTER FOR HUMAN BEINGS

Walter De Maria's The 2000 Sculpture

A white lawn, a knitted pattern, a Leggoland spread—the model of a settlement, a city, perhaps the entire world: Walter De Maria's new work is titled THE 2000 SCULPTURE. For years he has been concerned with the end of the century and a millenium, with the need to look back, sum up, and face the future. The plans for an exhibition at the Zurich Kunsthau have also been in the air for years. Since 1984, in fact, when he created his five-, seven-, and nine-sided rods all of the same volume and standardized length.

Originally, at the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam, he put single polygons on the floor or on pedestals and next to them, under the summary title, A COMPUTER WHICH WILL SOLVE EVERY PROBLEM IN THE WORLD, a work of meter-long, three- to twelve-sided rods. In 1966 he made one of his first works with polygons, 4-6-8 SERIES, and

THOMAS KELLEIN is director of the Basel Kunsthalle. His exhibition with Walter De Maria at the Staatsgalerie, Stuttgart, in 1987 included the 5-Kontinente-Skulptur.

from 1973, starting with the 5-7-9 SERIES, his sculptures also included uneven numbers and a systematic increase in the number of sides. THE BEGINNING AND END OF INFINITY, 1987, a twenty-five-meter long, massive brass rod, finally, addressed the generations of mankind; with THE LIGHTNING FIELD, completed in 1977 in New Mexico, De Maria laid inofficial claim to creating "the best work of art in the 20th century." For Australia he proposed a work related to THE LIGHTNING FIELD, consisting of two thousand steel poles. In view of this background, two things can be said about the new work in Zurich. On one hand, THE 2000 SCULPTURE is almost completely contained within the artist's existing vocabulary and represents a perfect model of his hermetic work process; on the other, like the majority of his earlier sculptures, it claims to be nothing short of an epochal work of art.

The presentation in Zurich was based on a principle that has guided De Maria for over thirty years. The work, as a single piece, must occupy the entire

space available and must be present at the site as the only active stimulus. All of the artist's other, by now equally habitual, concerns follow from this principle. Should the sculpture be viewed from only one standpoint or should the beholder be able to walk around it? Should the architectural givens of the site be repressed—the poorly joined partitions, the yellowed synthetic grid on the ceiling, the black paint on the saw-tooth roof—or should one go to the substantial effort of constructing a kind of black box to ensure the work's neutrality? Would it be possible to execute the sculpture, created for a special room in this specific museum, in stainless steel or would lack of funds necessitate choosing a different material? And finally, having commissioned a virtually unsalable monument of enormous proportions, would it be feasible for the Kunsthhaus to keep it?

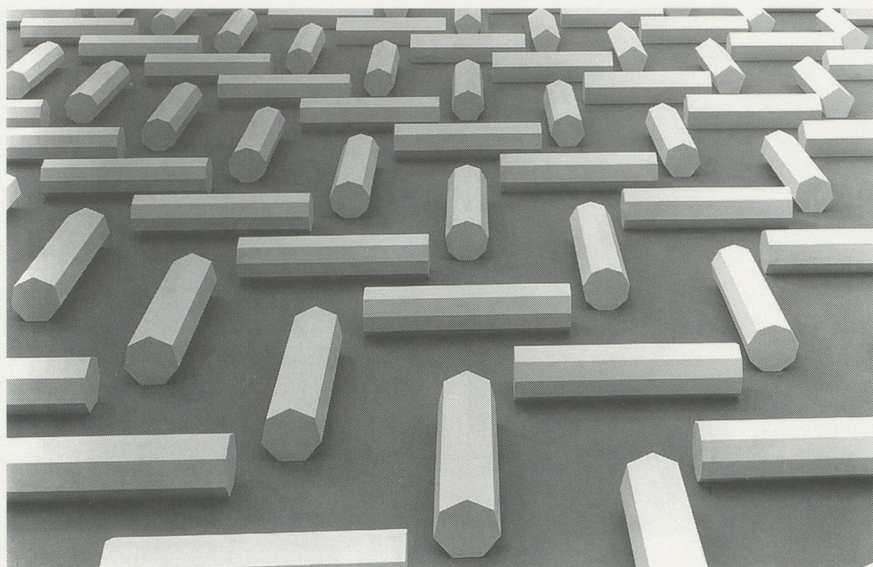
De Maria's attitude of weighing and balancing, possibly indicative of uncertainty, his hesitation and deferment of the exhibition over the course of many years—and even months before it was to open—are neither tactical moves nor philosophical strategy. The artist was motivated exclusively by the desire to keep working toward the optimal and singular presence of his new sculpture until he had found the perfect balance among all the details of structure and the effect he wanted to achieve, and until the self-imposed injunction of creating an impersonal, universally accessible place of worship had been executed beyond all doubt. The work of art, no matter what form it would ultimately take, would have to have the effect of an utterly reliable, anonymous mechanism, not only upon a conservator, a building, a city, but for a century and potentially the whole world.

Consequently, the process of deciding on volume and number, form and surface was inconceivably slow. Since the substance of *THE 2000 SCULPTURE* was basically given, these decisions involved no element of chance, no real inventiveness, no dramatics, but only and increasingly aspects that were certain. All of the parameters, all individual perception, the people with whom the artist spoke, the scheduling, the catalogue, the photography, the press release, and the anticipated conduct of the recipients had to be planned and predicted until a feeling of comfort-

able habit had been established. Only when all possibility of accident or unexpected detail had been precluded, only then would the work in all probability generate the same kind of excitement that is inspired by the ideal center for human beings.

The design of the pentagons, heptagons, and nonagons used for *THE 2000 SCULPTURE* do not compel investigation. For twenty-five years, De Maria has been alternating even and odd numbers of sides in increasing and decreasing sequence. Parallel to the Zurich presentation, the Gagosian Gallery in New York showed *THE 5-7-9 SERIES*, consisting of twenty-seven times three half-meter long metal rods on granite pedestals. In addition to this closely related work and the other above-mentioned works since 1966, De Maria had already created a sculpture with 64 fields, *360° I CHING*, of white lacquered wooden rods, on view in Paris, Stockholm, and Tokyo since 1981. The conceivable extent of an interior space has also been demonstrated since 1979 by *BROKEN KILOMETER*, exhibited in Manhattan.

On entering a room in Zurich that measures seventy by twenty meters containing a work that measures fifty by ten meters, we are therefore faced neither with unfamiliar dimensions nor with an entirely alien shape. Depending on how the light fell, the effect was either blinding or soothing. The plaster, the white of the entire field, produced an impression of sober solidity. Even in very bright light, the shine of the sculpture was relatively subdued. In keeping with a medium-sized, Protestant city of trade, the sculpture took effect slowly and, one might say, from the inside out. It took a walk around the work to discover moments of surprise and an unexpected change of scenery. Out of the field, there emerged stripes of figures, rhythms, even particles of movement; above all, the pentagons stepped object-like into the foreground with their sides tapered towards the floor and softly coming together at the top. The neighboring heptagons and nonagons, on the other hand, resembled each other so that one had to look twice to judge the number of sides and the frequency of their occurrence. By contrast, the pentagons lined up along the length of the field on both sides and forming a double row down the center were the secret protagonists of the piece. They looked like the



This and following page / Diese und nächste Seite:

WALTER DE MARIA, *THE 2000 SCULPTURE*, 1992, 2000 solid plaster rods shaped in the form of 5, 7, 9 sided polygons, each measuring $\frac{1}{2}$ m (ca. 19 $\frac{5}{8}$ ") long. / 2000 solide Gipsstäbe in der Form von 5-, 7-, 9seitigen Polygonen, je 50 cm lang.

Installation Kunsthau Zürich. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

marks of tractor tires on a freshly cultivated field, like an ideal city by Claude-Nicolas Ledoux, or like a cemetery with children's coffins. In comparison, the sequences of hepta- and nonagons conveyed an impression of serial regularity. Focusing on the vanishing point, one saw a kind of hypertrophic Carl Andre LEVER, that charter piece of Minimal Art of 1966, showing a single lineup of one hundred and forty-four unattached white bricks. Seen squarely from the side, the rows looked like multiple sequences of the letters "W" or "M." Seen at an angle and from a lower standpoint, they looked like an imitation grid ceiling. As one walked around the space-filling layout of the plaster elements, clearings of individual formations would crop up, which undermined the impression of a knotted carpet or a saturated pattern.

We are not accustomed to having constructed or constructivist art allow for extremely divergent views, especially not if it is meant to be of general validity. For this reason it is considered boring or, as in Op art, it is intentionally irritating. The fact that it was impossible to see *THE 2000 SCULPTURE* like a picture from above nor, due to its exaggerated length, in

totality from the side, caused an extraordinary jumble of disconnected mental impressions. What is this sculpture, what does it say, what does it want from us? Did it embody a Zen garden, evenly raked in testimonial to immateriality? Was the plaster supposed to impart a New York artist's ideal of modesty? Or is De Maria—whose oeuvre admittedly has unspectacular, boring moments—a somewhat harmless sculptor, incapable of planning his sculptures without a pencil and graph paper? Would it be better to bundle up our impressions and be quiet so that we can grasp the moment in time, the year 2000, as an incisive event that will embrace all modes of viewing? Will theses, dissertations, and films help us along the way?

Whenever art criticism runs out of words, there is talk of a "space for experience." In *THE 2000 SCULPTURE*, this space actually plays a constituent role since the work is too big to be seen as a "picture." Thus De Maria's principle still prevails: *Ex opere operatio!* And every human being will be needed.

(Translation: Catherine Schelbert)

