CONTENTS

ARTICLES

2 Yves ABRIOUX — IAN HAMILTON FINLAY. Proposals, Installations... Wars
6 Sylvie COUDERC — DISTANCE ET POSSESSION. Les Photographies de Jeff Wall et de Clegg & Guttmann
11 Carmelo VIRONE — JACQUES LIZENE. Le savon des artistes ou l'hygiène publique
16 Thomas DREHER — GERHARD MERZ. Werke des achtziger Jahre
22 Jan FONCE — RICHARD DEACON. For Those Who Have Eyes
26 Birgit KILP — DIE PERMANENTE WIEDERBELEBUNG DER KUNST. Dr. Reiner Speck: Ästhet, Sammler, Urologe

EXHIBITIONS

30 V. POMEJERSKI — PHILIP VAN ISACKER, Gent
31 Dieter DANIELS — MARLER VIDEO-KUNST-PREIS 1988
32 Thomas DREHER — NEW YORK IN VIEW, München
35 Lieven VAN DEN ABEELE — COLLECTION SONNABEND, Bordeaux
36 Liliane TOURAINE — A LA BASTILLE, Paris
38 Liliane ALBERTAZZI — VICE VERSA, Région Rhône-Alpes
40 Hélène LASSALLE — MICHEL GERARD, Sculptures 1976-1987, Calais, Mannheim
41 Patrick JAVAULT — MAX NEUHAUS. Les sons d'une exposition, Grenoble
42 Jos POODT — BRUCE Mc Lean, 's-Hertogenbosch
44 Stephen WILLATS — SECRET LANGUAGE, Amsterdam, Stuttgart
46 Gerti DRAXLER — JAN ANÜLL, Wien
46 Dieter SCHWARZ — LAWRENCE WEINER, Luzern

48 Dominique BOZO — LETTRE A SUE ET IAN HAMILTON FINLAY (27.4.1988)

INDEX

49 Anne SCHRAENEN — ARTEFACTUM 1-24 Dec. 1983 - Aug. 1988

TRANSLATIONS

67 English
70 Deutsch
72 Français
74 Nederlands

AGENDA

77 Exhibitions in Europe during September and October 1988

Dear reader,

The editorial staff of Artefactum is very proud to present to you its 25th issue. For this anniversary we decided to publish an index of artists, writers, personalities and special items that appeared in our publication during the first five years. We hope that this index will be of use to our readers who retrospectively consult Artefactum as a source of information and reference.
As a European art-magazine, we once again confront our readers in this very issue, with the work of several important European contemporary artists of whom Ian Hamilton Finlay is doubtless the most polemic one. Rather than giving new fuel to the discussion around his person, we intended to focus on the artistic qualities of his work in a more serene context. Further on we pay attention to the photographic work of Clegg & Guttmann, this in confrontation with the work of Jeff Wall, the installations by Gerhard Merz, the sculptures by Richard Deacon and the ironic spirit of the Belgian *artiste de la médiocrité* Jacques Lizène. Last but not least, we want to present to our readers the important collection of the German collector Dr. Reiner Speck, whose attitude towards contemporary art reveals a thouroughly personal approach of this most complex of phenomena.
On the occasion of this 5th anniversary issue, we would like to thank everyone who made it possible for us to make Artefactum what it is today: our collaborators (the authors, the photographers, the artists), our readers as well as the many galleries and institutions who gave us a lot of confidence and support by regularly announcing their activities in our magazine.

The editors

ARTEFACTUM

Magazine of contemporary art in Europe
Zeitschrift für aktuelle Kunst in Europa
Tijdschrift voor hedendaagse kunst in Europa
Revue d'art contemporain en Europe

Vol. 5, n°25 SEPTEMBER/OCTOBER 1988
ISSN 0771-761 X

FOUNDER:
Flor Bex

EDITOR:
Lieven Van Den Abeele

ASSISTANT EDITOR:
Anne Schraenen

ADMINISTRATION:
Lieve De Deyne

ADVERTISING DIRECTOR:
Karl De Raeymaecker

ART DIRECTOR:
Mark Verstockt

ADVISORY COMMITTEE:
Michel Baudson, Flor Bex, Jan Foncé, Wim. A. Hayes, Ernst Goldschmidt, Wim Van Mulders, Erno Vroonen

COLLABORATORS:
Liliana Albertazzi, Françoise Bataillon, Paolo Bianchi, Paul Bonaventura, Sylvie Couderc, Bart De Baere, Eric De Moffarts, Christoph Doswald, Thomas Dreher, Marie-Pascale Gildemyn, Mo Gourmelon, Hélène Lassalle, Arielle Pélenc, Liliane Touraine, Frédéric Valabrègue, Hilde Vanfleteren, Jean-Pierre Van Tieghem

EDITORIAL AND BUSINESS OFFICES:
Artefactum, Amerikalei 125
B-2000 Antwerpen, Belgium, 32/3/238.20.89

Printed by Drukkerij Erasmus, Wetteren, Belgium
Lithography by Fotogravure Deckmyn & Co n.v., Roeselare, Belgium
Composed by U.C.A.D., Alken, Belgium
Advertisement design by Jean De Bruijn, Grafiek & Fotosetting, Antwerpen, Belgium

Responsible Publisher:
L. De Deyne, Amerikalei 125, B-2000 Antwerpen

Artefactum is published 5 times a year, on:
February 1st / April 1st / June 1st / September 1st / November 1st

Closing date for space reservation and copy deadline for ads:
4 weeks prior to date of publication.

CONTENTS © 1988 by Artefactum N.V.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any manner or form without permission in writing. The opinions expressed are those of the writers themselves. Artefactum is not responsible for unsolicited manuscripts or photographs.

ADVERTISING RATES ON REQUEST

Cover: Richard DEACON: *There and Here, Here and There, 1987*
laminated wood, wax and screws
202 x 161 x 122 cm
Photo Courtesy MUHKA, Antwerpen

GERHARD MERZ
WERKE DER ACHTZIGER JAHRE

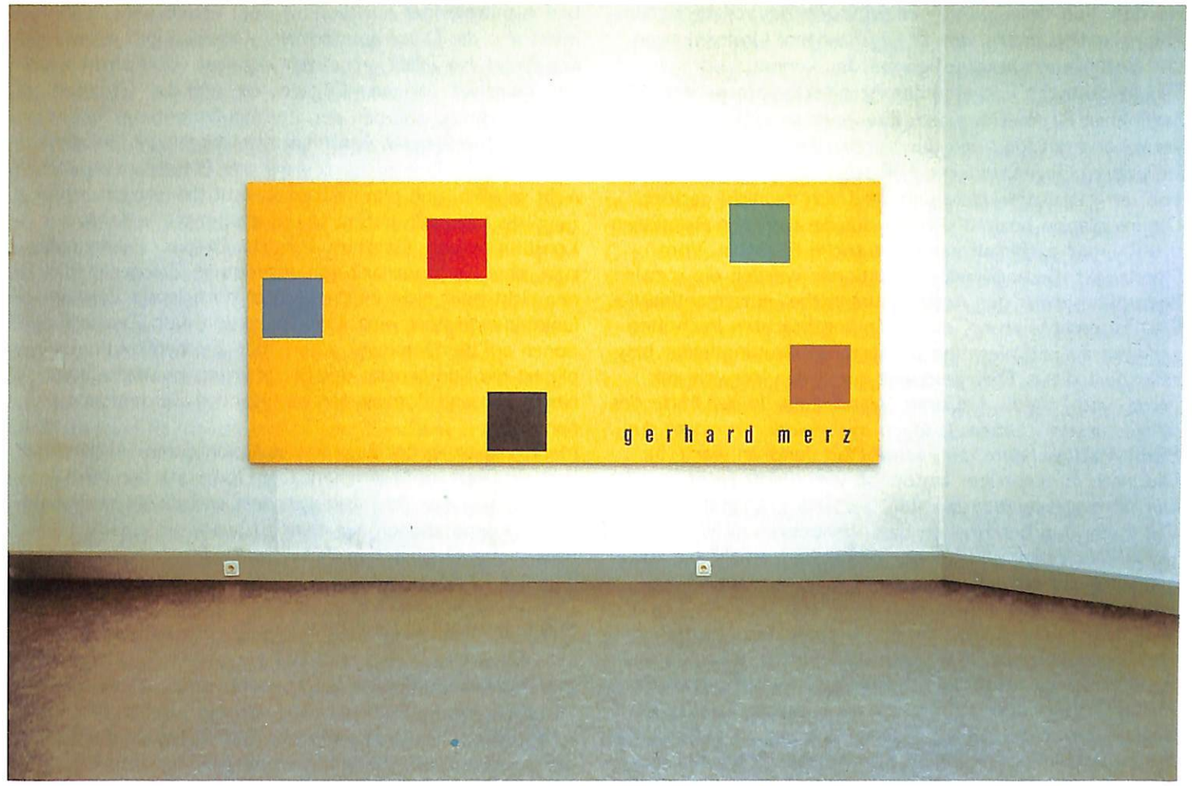
THOMAS DREHER

FORMALISTISCHE POSITIONEN VOR MERZ

Im Amerika der sechziger Jahre stand der 'formal criticism', der von den Kunstkritikern Clement Greenberg, Michael Fried und Rosalind Krauss vertreten wurde, im Mittelpunkt der sich für bildende Kunst interessierenden Öffentlichkeit. Der 'formal criticism' fordert vom Künstler Objekte für die Erweiterung von Erkenntnissen über die visuelle Erscheinung des 'ästhetischen Gegenstandes'. Die Entscheidung und Beurteilung des Kritikers, welche künstlerische Arbeit einen Erkenntnisfortschritt zur Bestimmung des 'ästhetischen Gegenstandes' im Visuellen ermöglicht, sollten für die weitere Kunstproduktion und das Kunstpublikum normative Geltung haben.
Dieser - gegenüber Künstlern wie Publikum - autoritären Selektion 'ästhetischer Präferenzen' durch eine kritische Elite hat Ad Reinhardt eine Strategie 'ästhetischer Indifferenz' entgegengestellt. In den *Black Paintings* von 1960 bis 1967 teilt Reinhardt 5 Fuss grosse quadratische Bildflächen in 9 gleich grosse Quadratfelder. Alle Quadratfelder werden in verschiedenen Nuancen von mattem Schwarz so gefärbt, dass die Schwarz-Differenzen nur in einer bestimmten Nähe zum Bild und durch allmähliche Augen-Akkomodation erkennbar werden. Diese Reduktion auf die Erfahrung von visuellen Nuancen in Relation zur Entfernung und Betrachterzeit entzieht sich den Anforderungen des 'formal criticism': die für das ästhetische Urteil bestmögliche Relationierung zwischen Grössenverhältnissen, Formenvokabular und Farben (1).
In Reinhardts *Black Paintings* werden die mittleren Quadratachsen durch die Farbnuancierung betont. Diese Quadratachsen bilden ein symmetrisches Kreuz, wobei die horizontale Achse die vertikale unterbricht bzw. überlagert. Sowohl dem allseitig symmetrischen Kreuz wie dem Schwarz können symbolische Funktionen zugeschrieben werden (2). Die Differenz zwischen der von Reinhardt gewählten, eigene Wahrnehmungsprozesse erfordernden ungewöhnlichen Präsentation und den vertrauten Erscheinungen von Zeichen, deren symbolische Funktion auf Reinhardts Gemälde übertragen werden kann, ist nicht aufhebbar. Reinhardts Präsentationsform betont visuelle Nuancen 'neben' bzw. in 'Indifferenz' zu den möglichen Bedeutungen, statt in irgendeiner Art in Beziehung mit ihnen zu treten. Die vom 'formal criticism' erstrebte Identität zwischen dem Kunstobjekt und der ihm zuschriebbaren Bedeutung als 'ästhetischer Gegenstand' ist von einer Differenz zwischen materieller Präsenz und möglichen Bedeutungen abgelöst worden. Reinhardt konstatiert: *The one thing to say about art is that it is one thing: Art is art-as-art and everything else is everything else* (3).

NEBENEINANDER VON AUTONOMEN UND MITTEILENDEN ZEICHENFUNKTIONEN

Gerhard Merz schliesst sich Reinhardts Kunstauffassung an und stellt sich damit in Opposition zum 'formal criticism', wenn er sagt: *... es ist einfach so, dass Kunstformen Kunstformen sind und Lebensformen Lebensformen* (4).
Merz wählt in 1980-82 entstandenen Bildern 'aufreizende' Farben für den einfarbigen Grund und setzt darauf an verschiedenen, nicht durch eine geometrische Grammatik bestimmbaren Stellen Zeichen, die aus dem Gebrauchsdesign bekannt sind. Merz gibt sowohl Zeichen, die als dekorative Muster assoziierbar sind, als auch Signete, Piktogramme und parolenartige Inschriften in Antiqua. Die formale Organisation der Bilder beruht auf der Abstimmung von Zeichen-Grund-Verhältnissen ohne Regelmechanismus: Ausgefallene Anordnungen werden vermieden, die formal den Eindruck der 'Ganzheit' des Werkes zerstören würden, doch werden teilweise von der Minimal Art her bekannte symmetrische Anordnungen übernommen.
Auch werden Werkinterne Relationen vermieden, die durch Analogieschluss mit ähnlichen bzw. identischen Relationen zwischen Teilen der (werkexternen) Lebenswelt einen unerwünschten Mechanismus der Bedeutungszuschreibung in Gang bringen könnten. In ihrer Lebenswelt erscheint einer Person alles immer schon bedeutend, ohne dass die Mechanismen der Bedeutungszuschreibung ihr einsichtig wären. In Merz' Bildern jedoch werden aus der Lebenswelt vertraute Zeichen vorgeführt, ohne dass diese Mechanismen ausgelöst werden, da die in der Lebenswelt ungewohnten Formalbezüge zwischen den Zeichen und dem selbst zeichenhaften Grund dies verhindern. Die einzelnen selektierten Zeichen, nicht aber ihre Kombination sind aus der Lebenswelt vertraut.
Autonome Zeichenfunktionen durch formale Organisation und nur punktuell in mitteilenden Zeichenfunktionen Lesbares stehen nebeneinander. Dieses 'Nebeneinander' verhindert ebenso wie in Ad Reinhardts *Black Paintings* Beziehungen zwischen Zeichenbedeutung und Zeichenform wie 'Affirmation', 'Negation', Spannungen' (durch gegenseitige Negation ohne vermittelndes Drittes) oder die Dynamik eines 'Gleitens' zwischen Zeichenform und möglichen Zeichenbedeutungen. Die 'Indifferenz' dieses 'Nebeneinander' von Reinhardt und Merz war dem 'formal criticism' gerade nicht möglich. Zeichenformen und - in Form von wertungen als gelungene oder misslungene Ausdrucksform - ihnen zuschreibbare Bedeutungen sollten nach dem 'formal criticism' in einem 'affirmativen' Verhältnis zueinander stehen. Ausserdem wäre Merz' gezielte Selektion von vorcodierten Zeichen vom 'formal criticism' als 'Kitsch' und Suche nach 'Theatralischem' negativ bewertet worden (5).



Gerhard MERZ *Ohne Titel, 1980* Pigment auf Leinwand Ausstellung Van Abbemuseum, Eindhoven 1980

RESEMANTISIERUNG DES ENTSEMANTISIERTEN

Seit 1983 führt Merz Installationen in vorgegebenen Rauminstallationen aus. 1984-85 installierte er die selbst zusammengestellten 'Gruppenausstellungen' (6): *Eine misslungene Ausstellung* (7) und *Schwere Reiter* (8). Werke von Künstlern, Kunstgewerblern und Architekten sowie eigene Siebdrucke werden - aufeinander abgestimmt - präsentiert in Räumen, die durch einen für die Ausstellung ausgeführten Wandanstrich verändert worden sind. Diese 'Gruppenausstellungen' waren eine Zwischenstufe in der Entwicklung einer Präsentationsweise ausschliesslich eigener Arbeiten in Installationen. Diese *Feinabstimmung* (10) beinhaltet
- die Plazierung von Wandreliefs mit Farbfeldern sowie von Siebdrucken und Monochromen mit selbst entworfenen Rahmen auf Wänden mit verändertem Anstrich,
- die Ponderierung des Verhältnisses der so gestalteten Wände zueinander.
Das Resultat dieser *Feinabstimmung* nennt Merz 'Architektur'. Er hält die Bezeichnung 'Installation' für einen *'verfallenen Begriff'* (11). Im folgenden wird der Begriff 'Installation' weiterhin verwendet, jedoch dabei die Erklärungslast abzutragen versucht, die Merz auf den Begriff 'Architektur' verlagert.
In der Installation *Inferno MCMLXXXVIII*, die Merz 1988 im *Münchner Haus der Kunst* ausgeführt hat, verändert er das 'Klima' (12) des ganzen Raumes durch einen zweifarbigen Wandanstrich. Ein Streifen in Rot (Caput Mortuum) ergänzt friesähnlich das Gesims und verändert die Raumproportionen. Die verbleibenden Wandflächen sind in Veroneser Grün gestrichen. Im rechten Winkel zu den beiden Wänden mit den - eine Achse bildenden - Durchgängen sind zwei Wände ohne Öffnungen. Diese Wände erhalten Akzente auf dem roten Streifen durch Zitate in Futura-Majuskeln aus Dantes *Göttlicher Komödie* im italienischen Originaltext sowie durch Reliefs auf den grünen Wandflächen. Auf einer Wand ist neben einer Besetzung der grünen
Fläche durch nur ein Relief eine dichtere Besetzung des roten Streifens durch eng gesetzte, dreizeilige Lettern zu finden, während auf der Wand gegenüber es sich umgekehrt verhält. Unter einer Zeile mit in weiten Abständen voneinander gesetzte Buchstaben wird die grüne Wandfläche mit zwei grösseren Reliefs dicht besetzt.
Auf die vorgefundene Architektur bezieht sich die formale Organisation der der Installation durch:
- den das Gesims 'ergänzenden' roten Streifen,
- die 'Umformung' des ehemals weissen Wandanstrichs in einen gedämpften Farbton, und
- 'Spannungen'
a. durch die 'Gegenrichtung' der Plazierung von Schrift und Wandobjekten zur Durchgangsachse,
b. durch das aus der vertikalen Raumproportionierung herausfallende längsrechteckige rote Farbfeld des Wandobjekts mit der Inschrift *Inferno* (in Kapitalis bzw. Antiqua-Majuskeln).
Die werkinterne Relationierung von Inschriften und Reliefs mittels Plazierung auf verschiedenfarbigen Wandflächen ergibt die aus nichts Werkexternem ableitbaren dichteren und weniger dichten Massverhältnisse (13).
Diese werkinternen Relationen durch Massverhältnisse können als das Zentrum der formalen Organisation verstanden

werden, von dem aus sich Beziehungen zur vorgegebenen Raumsituation bilden, die als Ergänzungen, Umformungen und Spannungen beschrieben werden können.
Das semantische Potential der Architektursprache des vorgegebenen Raumes in einem Bau einer nationalsozialistisch vereinnahmten (und sich der Vereinnahmung zur Verfügung stellenden) Gegenmoderne (14) stört die formale Organisation der Installation nicht und wird von ihr nicht gestört.
Die Installation bezieht sich nur auf die formalen Relationen des Raumes, nicht auf das semantische Potential. Vom Standpunkt dieser formalen Relationen werden die sozialen Bedeutungsfelder der Architektursprache 'entsemantisiert'.
Die 'Resemantisierung' durch die angebrachten Inschriften verweist auf die Negation tradierter Bedeutungsfelder bzw. reflektiert diese. Dies geschieht durch den Verweis auf 'Weg' und 'Wald'. Auf einer Wand steht: *In der Mitte des Weges unseres Lebens/fand ich mich wieder in einem dunklem Wald/nachdem der rechte Pfad verloren war* (15).
Die Inschrift gegenüber lautet: *Ich weiss nicht recht, wie ich hier hereingekommen bin* (16).
Die Inschriften beschreiben bzw. denotieren nicht werkinterne Relationen, was bei der räumliche Verhältnisse abwägenden (nicht normativ regelnden) Vorgehensweise von Merz nur unvollkommen möglich wäre (17).
Hier dienen Zitate literarischer Herkunft dazu, um (ebenfalls unabhängig vor ihrem ursprünglichen Kontext) im neuen Werkkontext auf die 'Ganzheit' der werkinternen formalen Organisation und die von ihr ausgegrenzten Lebensbezüge hinzuweisen. Die 'Resemantisierung', welche durch die im Installationsganzen als Schrift fungierenden Buchstaben in mitteilender Funktion als Text erzielt wird, affirmiert also die Dominanz formaler Organisation: *Jedes Kunstwerk hat Inhalt, aber nich losgelost von Form* (18).
Die 'Ganzheit' formaler Organisation und die 'Ganzheit' von Sprachmechanismen der Zeichen-Bedeutung-Koordination werden von Merz nicht abgelehnt, sondern thematisiert. Ohne ersteres wäre die 'Entsemantisierung' nicht möglich, und ohne letzteres nicht die 'Resemantisierung'. Es kann sich also nicht um eine implizite Kritik der Konstitution von 'Ganzheit' handeln. Es geht vielmehr darum, dass die Dominanz von autonomen Zeichenfunktionen nicht oder nicht zu stark durch mitteilende Zeichenfunktionen gestört wird. Die 'Reduktion' von Zeichenfunktionen auf die Dominanz autonomer Zeichenfunktionen impliziert die Komplexität der Beziehungen zwischen Dominierendem und dominierten mitteilenden Zeichenfunktionen.
Merz' Ersetzung des Begriffs Installation durch 'Architektur' lässt sich jetzt so bestimmen: Die Dominanz der formalen Organisation von Raumbezügen lässt andere als 'stichpunktartige' Konnotationen nur dann zu, wenn sie auf die Dominanz dieser Organisation beziehbar sind.

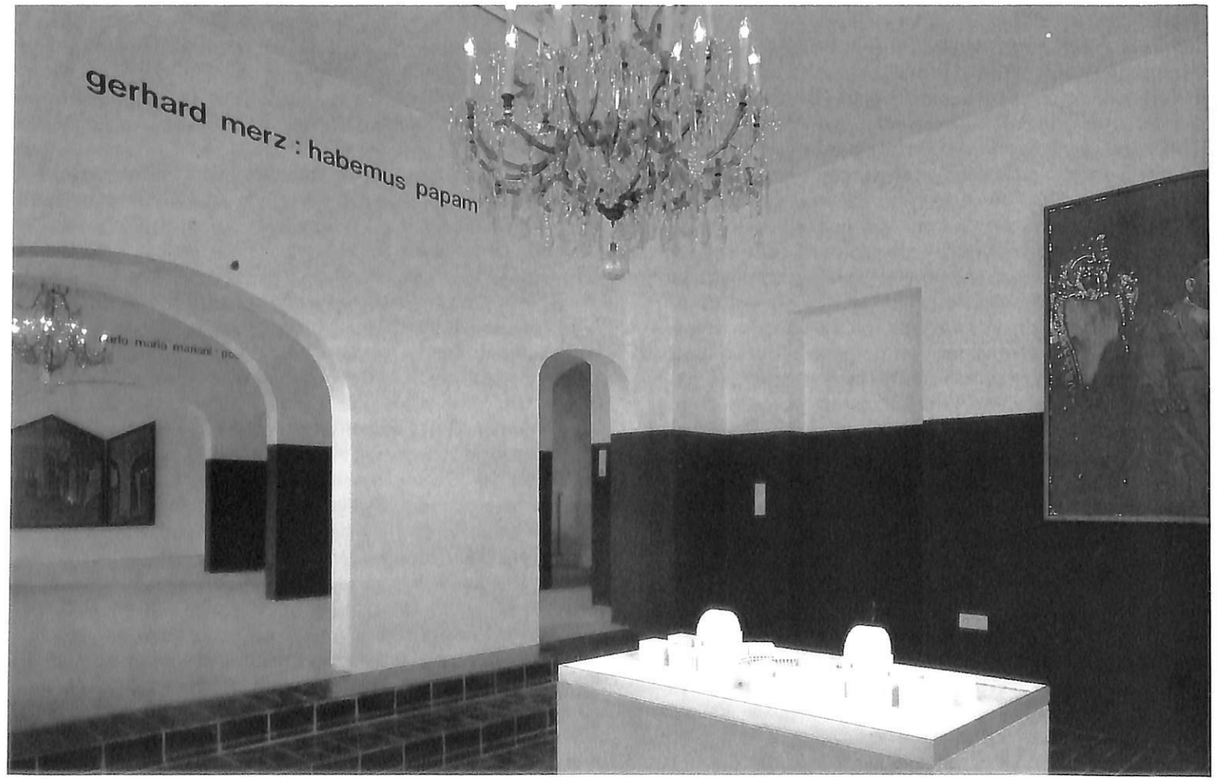
MEDIUM INSTALLATION

Merz' Präsentationsformen implizieren folgende Position:
- Das ästhetische Potential wird von moralischen und logischen Wertsphären ausgegrenzt. Von dieser die Autonomie der verschiedenen Wertsphären betonenden 'Moderne' ist eine die Auflösung der Differenzierung in Wertsphären anstrebende 'Postmoderne' zu unterscheiden.
- Kunst und Leben werden 'postavantgardistisch' getrennt. Davon ist die 'avantgardistische' Entgrenzung von Kunst und Leben zu unterscheiden.
Merz' Position als Vertreter der 'postavantgardistischen Moderne' lässt sich Daniel Burens Position als Vertreter der 'avantgardistische Postmoderne' gegenüber stellen, da bei diesem architekturbezogenen Installationen ebenfalls ein zentraler Platz im Oeuvre zukommt. Buren und Merz sind die zur Zeit bekanntesten unter den im Medium Installation arbeitenden Künstlern. Burens Installationen verzichten im Unterschied zu Merz stets auf die Einbeziehung von selbst erzeugten transportablen und verkaufbaren Objekten.
Stoffbahnen mit parallelen und gleich breiten, abwechselnd schwarzen und weissen Streifen wurden 1976 z.B. im *Stedelijk Museum* in Amsterdam hinter Gemälden in deren Grösse (Bild mit Rahmen) angebracht (19). An Stelle der kompositorischen Einheit der ausgestellten Werke wird in Burens Installationen nur ihre räumliche Ausdehnung auf der Museumswand relevant. Von der Zusammenstellung mehrere Werke in Museumsinstallationen zu 'Ordnungen' bleibt in Burens Installationen nur eine in beliebiger Reihenfolge rezipierbare Serie von Feldern aus Streifenbahnen (20). Den formalen 'Ganzheiten' von Merz steht Burens Auflösung kompositorischer Einheiten durch *ponctuations* (21) gegenüber. Diese *ponctuations* nehmen keine Rücksicht auf Unterscheidungen von kunstinternen und kunstexternen sowie werkinternen und werkexternen 'Ganzheiten', sondern sie wollen im Gegenteil die Auflösbarkeit jeder 'Ganzheit' vorführen (22). 'Postmoderne' Versuche, 'Ganzheiten' zum Verschwinden zu bringen, und 'avantgardistische' Entgrenzung von Differenzierungen in Kunstexternes und Kunstinternes sowie Werkexternes und Werkinternes bedingen sich bei Buren gegenseitig.
Die Installation von Buren und Merz beziehen Kunstinternes und Kunstexternes sowie Werkinternes und Werkexternes von zwei verschiedenen Polen der Organisationsmöglichkeiten von Präsentationsformen aufeinander. Die Organisation geschieht beide Male durch Reduktion von Beziehungsmöglichkeiten zwischen Externem und Internem, allderdings auf unterschiedliche Weise: Der dezentrierenden Entdifferenzierung dieser Beziehungsmöglichkeiten bei Buren steht die zentrierende Ausdifferenzierung bei Merz gegenüber. Merz und Buren kennen beide weder eine Spannung noch ein Pendeln zwischen Ausdifferenzierung und Entdifferenzierung.

MEDIUM INSTALLATION UND INSTITUTION KUNST (23)

Transportable Kunstwerke, die ihre eigenen Präsentationsbedingungen in Ausstellungsinstituten thematisieren (24), und Installationen, die vorgegebene Ausstellungsbedingungen modifizieren, sind zwei Komplemente einer Kunst für eine postmaterielle Gesellschaft, in der die Institution Kunst zunehmend an Bedeutung gewinnt.
Mit der zunehmenden Bedeutung der Bewusstseinsindustrie in einer immer stärker an Dienstleistungen orientierten Ge-

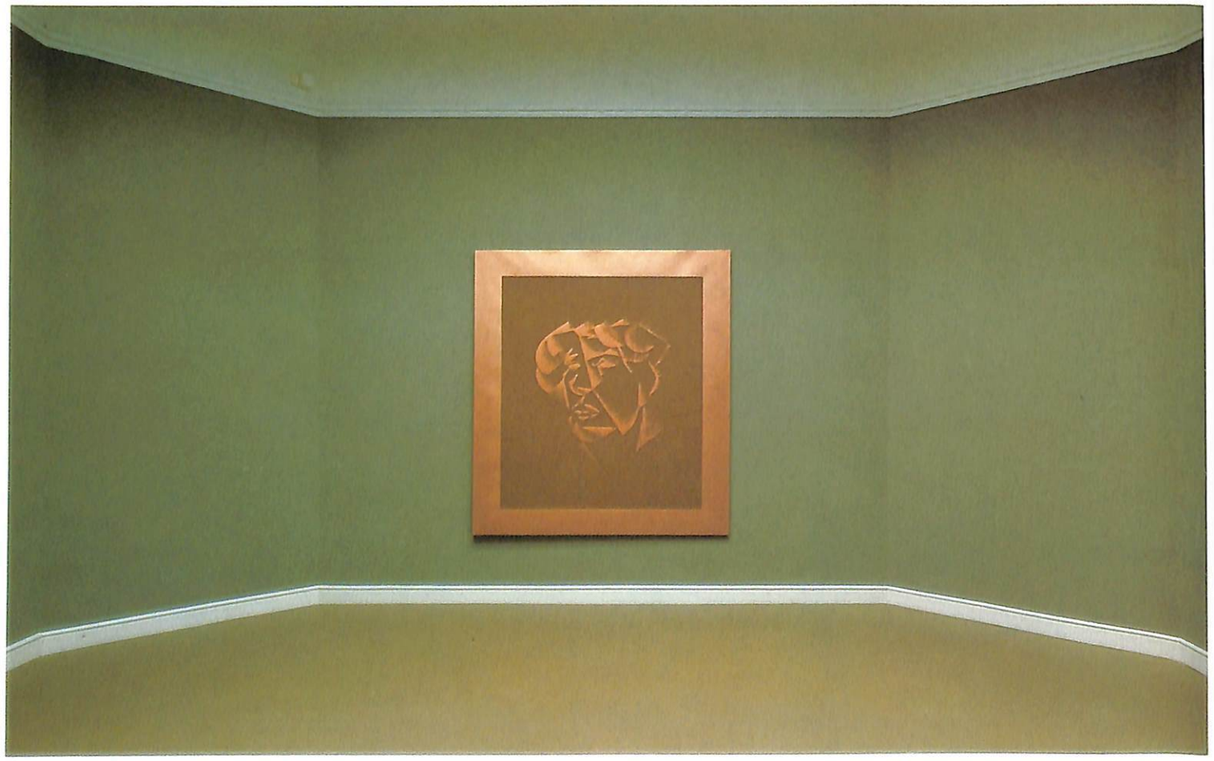
Gerhard MERZ *Gloria, habemus papam, 1985* Ausstellung *Schwere Reiter*, München 1985 Photo Courtesy Galerie Tanit, München



Gerhard MERZ *Al Italia, 1984* Photo Courtesy Elisabeth Kaufmann, Zürich Foto: B. Hubschmid

sellschaft schwindet für die Kunstöffentlichkeit die Bedeutung von sozialkritischen, aus Arbeitskonflikten in Produktionsbereichen entstandenen Themen. Da das Phänomen der um sich selbst kreisenden, sich ohne Bezug zu externen Produktionsbereichen beliebig ausdifferenzierenden Dienstleistungssektoren dem Kunstpublikum (das meist aus in Spezial ausbildung erfordernden Dienstleistungsberufen Tätigen besteht (25)) vertraut ist, besteht kein Grund zur Befürchtung, dass die Kunstöffentlichkeit eine Thematisierung von Ausstellungsbedingungen transportabler Werke als einziges Thema dieser Werke selbst sowie eine unendlich fortsetzbare Modifikation von Ausstellungsbedingungen in Installationen nicht an eigene Lebenserfahrungen 'anschliessen' könnte. Dem zeitgenössischen Rezipienten kann gerade die Abwesenheit von Möglichkeiten des 'Anschliessens' von Werkeigenschaften an eigene soziale Erfahrungen, die nicht von Informationssystemen verschiedener Dienstleistungssektoren vermittelt sind, als Nähe zu seiner Lebenswelt erscheinen.
Daniel Buren beklagt die Differenz zwischen dem Interesse von Ausstellungsbesuchern an seinen Installationen und dem Desinteresse von Käufern an seinen transportablen Stoffbahnen (26), während von Gerhard Merz diese Klagen nicht zu hören sind. Merz kann mobile Verkaufsobjekte nach der öffentlichen Ausstellung im Heim der Käufers erneut ohne Aura-Verlust installieren, während Burens transportable Stoffbahnen den Reiz des einmaligen Ereignisses von zeitbedingten Rauminstallationen nicht mehr besitzen, sondern wie Relikte solcher Ereignisse erscheinen. Dem ausschliesslichen Öffentlichkeitscharakter von Burens Kunst steht Merz' gegenüber der Unterscheidung in öffentliche und private Sphären indifferente Vorgehensweise entgegen. Die für den Künstler unangenehmen Folgen von Burens Vorgehensweise gibt es für Merz nicht mehr. Wie immer Merz seine Vorgehensweise kunsttheoretisch zu legitimieren versucht, unter pragmatischen Gesichtspunkten leistet er einen Beitrag, wie Künstler ohne Opfer Installationen zu einem Hauptteil ihres künstlerischen Schaffens werden lassen können. Die Installationen erhalten dabei eine Doppelfunktion als Aufsehen erregendes Ereignis für eine breite Kunstöffentlichkeit und als Vorschlag zur Gestaltung des privaten Ambientes. Jan Hoet, der Leiter des *Museum van Hedendaagse Kunst* in Ghent, hat diese Doppelfunktion von Installationen indirekt bestätigt, wenn er das Konzept der Ausstellung *Chambres d'Amis* von 1986, in Wohnungen der Stadt Künstlern Installationsgelegenheiten zu geben und diese Resultate der Kunstöffentlichkeit vor Ort zu zeigen, so begründet: *In* Chambres d'Amis *kann man sehen, wie mit Kunst gelebt wird, wie sie in eine Privatwohnung passt* (27). Während Hoet damit auch alle Möglichkeiten für aufreizenden Wohnungsdekor durch Künstler offen lässt, sind von Merz zur Kontemplation auffordernde Wand- und Rauminstallationen zu erwarten (28). Das, was Buren zum Verschwinden bringen wollte, z.B. die Museumsinstallation als Publikumslenkung, die den Rezipienten zur Kontemplation über Kompositions-'Ordnungen' bewegen will, überträgt Merz von Museen in Privaträume. Die bei Reinhardts *Black Paintings* selbstverständliche Doppelfunktion, Anlässe zur Kontemplation in öffentlichen und privaten Räumen zu schaffen, wird von Merz ins Medium Installation übertragen. ■

Gerhard MERZ *Juan Gris, 1982* Siebdruck auf Leinwand, 220 x 190 cm Installation Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1987



Gerhard MERZ *Dove Sta Memoria, 1986* Chambres d'Amis, Gent 1986 Foto: A. Maranzano

(1) *«Reinhardt has a genuine if small gift for color, but non at all for design or placing...»* (C. GREENBERG, *Recentness of Sculpture*in: *Art International*, 4/1967, S. 20)
(2) Z.B. das allseitig symmetrische Kreuz als 'griechisches Kreuz' und das Shwarz als Farbe der 'Trauer'. Reinhardt selbst bringt sein Formenvokabular aus Quadrat und Kreuzform mit dem 'kambodschanischen tempel-Grab-Palast' in Vebindung (D. Mc. CONATHY, A.R., in: Kat. Ausst. A.R., Museum des 20. Jhdts., Wien 1973, S. 42, weitere Deutungsvorschläge: S. 43)
(3) A.R., *Art-as-Art* (1962), neu in: E.H. JOHNSON, *American Artists...*, New York 1982, S. 31
(4) G.M. in: *Kunstforum*, Bd. 92/1987, S. 178
(5) C. GREENBERG, *Avant-Garde and Kitsch* (1939), neu in: F. FRASCINA (Hrsg.), *Pollock and after...*, London 1985, S. 21-33; M. FRIED, *Art and Objecthood* (1967), neu in: G. BATTCOCK (Hrsg.), *Minimal art...*, London 1969, S. 116-146
(6) In Ausstellungslisten (z.B. Kat. Ausst. G.M., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1987, S. 104) werden sie unter 'Beteiligungen', nicht unter 'Einzelausstellungen' aufgeführt.
(7) Kat. Ausst. G.M., *Eine misslungene Ausstellung*, Galerie Tanit, München 1984; C. BLASE, *Genusssucht, was!*, in: *Wolkenkratzer* Nr. 5/1984, S. 90f
(8) Abb. in: *Du* 4/1985, S. 20f; *Neue Kunst in München* Nr. 25/1985, o.P.
(9) Ab 1982 führt Merz Siebdrucke nach Fotos auf mit Pigment gefärbter Leinwand aus.
(10) G.M. in: *Du* 4/1985, S. 21; *Kunstforum* Bd. 92/1987, S. 180,187
(11) G.M. zum Autor am 19.5.1988
(12) G.M. in: *Du* 4/1986, S. 21
(13) G.M.: *«... Massgelungenheit* [ist] *ein durchgehendes Thema der Kunst...»* (*Kunstforum* Bd. 92/1987, S. 187)
(14) Das von Paul Ludwig Troost geplante *Haus der Deutschen Kunst* ist im Auftrag von Adolf Hitler 1937 fertig gestellt worden
(15) Alighieri DANTE, *Gottliche Komodie*, Kap. *Hölle, I. Gesang*, Verszeile 1-3, übers. v. K. LEONHARDT, *Dante Alighieri*, Reinbek 1970, S. 149 (Hinweis auf dt. Übers von G.M.)
(16) Merz' Inschrift *non so ben come v'entrai* ist eine Abkürzung von Kap. *Hölle, I. Gesang*, Vers 10: Io non so ben ridir com'i v'intrai (L. LOVERA, R. BETTARINI, A. MAZZARELLO, *Concordanza della commedia di Dante Alighieri*, Turin 1975, vol. I, S. 946). Merz wies mich darauf hin, dass diese Kürzung nicht von ihm selbst stammt. Er konnte jedoch bis Redaktionsschluss seine Quelle nicht finden.
(17) Unvollkommen deshalb, weil die übersetzung des Analogen graduell abgestufter Massverhältnisse ins Digitale der Sprache (gross-klein, lang-breit, hoch-tief etc.) Schwierigkeiten bereiten würde. In Joseph Kosuths Neon Werken von 1965 (Kat. Ausst. J.K., Kunstmuseum Luzern, Bd. 1, S. 3, 5-8, 97) oder in Sol LeWitts ab 1973 entstandenen (Wand-)Zeichnungen der *Locations of Points, Lines and Figures*-Serie (Kat. Ausst. S.L., MOMA, New York 1978, S. 13ff) denotiert der Texts im Werk problemlos alle werkinternen Relationen. Merz' Inschriften dagegen konnotieren den Werkzusammenhang oder denotieren durch Namen nur Elemente (z.B. in *Schwere Reiter*), nicht aber den Werkzusammenhang stiftende Relationen zwischen Elementen, wie dies bei Kosuth und LeWitt der Fall ist.
(18) G.M. in: *Kunsforum* Bd. 92/1987, S. 178
(19) Die Rückseite der Stoffbahnen ist *an bestimmten Stellen ... mit weisser Acrylfarbe bedeckt* (D.B.) worden. Unter dem Schild eines Werkes der Museumssamlung hat ein zweites auf die Stoffbahnen Burens hingewiesen (Kat. Ausst. D.B., *Hier/Ici*, Stedelijk Museum Amsterdam 1976, o.P.)
(20) D.B., *Anatomie*, in: Kat. Ausst. D.B., s. Anm. 19, o.P.
(21) Kat. Ausst. D.B., *Ponctuations...*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1980
(22) J.F. LYOTARD, *Preliminary Notes...*, in: *October* 10, Fall 1979, S. 59-67; J.F. LYOTARD, *Le Travail et l'Ecrit chez D.B.*, Limoges o.J.
(23) P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, S. 29
(24) Wie z.B. die Referenz von Art & Language in den seit 1985 entstehenden Bildern der Serie *Index: Incident in a Museum* (Kat. Ausst. A.& L., *Les Peintures* Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1987) auf die Ausstellungsräume im New Yorker Whitney Museum of American Art oder die Referenz in Louise Lawlers Foto-Serie *Untitled 1950-51 von 1987 auf die Präsentation eines Werkes von Joan Miro im Museum of Modern Art in New York (C. HART, L.L., in: Artscribe* N° 67/1988, S. 70f). Vgl. ausserdem Werke von Hans Haacke, Sherrie Levine, Allan McCollum und Simon Linke.
(25) D. BELL, *Die nachindusrielle Gesellschaft*, Reinbek B. Hamburg 1979, S. 35
(26) D.B. in: *Artscribe* N° 66/1987, S. 53
(27) J.H., in: *Code* Nr. 5./1986, S. 5
(28) Wie aus Merz' eigenem Beitrag zu *Chambres d'Amis* hervorgeht (Kat. Ausst. *Chambres d'Amis*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent 1986, S. 126-131)

Gerhard MERZ wurde 1947 in Mammendorf/Fürstenfledbrück geboren. 1969-73 studierte er an der Münchner Akademie. Er lebt in München.

Thomas DREHER hat 1988 in Kunstgeschichte promoviert. Er ist freiere Kunstschriftsteller in München.

GERHARD MERZ WORKS FROM THE EIGHTIES

THOMAS DREHER

Until the late sixties the representatives of 'formal criticism' Clement Greenberg, Michael Fried and Rosalind Krauss determined the American discussion about art. This 'formal criticism' aimed at an identity between the art object and the meaning that can be ascribed to it. Reinhardt opposed indifference to the attribution of any meaning to this. The juxtaposition of the sign and its possible meaning in Reinhardt's *Black Paintings* (1960-1967) is resumed by Merz in a series of images from 1980-82 consisting of signets, pictograms and slogan-like inscriptions against a monochrome background.
Merz further develops this separation between the autonomous and the communicative functions to the sign. The installation made of silk prints, wall reliefs, wall paintings and inscriptions leaves out of consideration the semantics and architectural vocabulary of the exhibition room. The places which are available for the installations are 'de-semanticised' by establishing formal relations between the spatial properties and the elements which are added to the space. The 're-semantization' by the meaning of the inscriptions emphasizes the fact that correlations with life and with the world are excluded by a 'de-semanticizing' formalization. Therefore, it does not add any new information. Gerhardt Merz also shares the opinion of Ad Reinhardt, that a strict demarcation between art and life cannot be avoided. Together with Daniel Buren, Merz is one of today's best-known artists, whose oeuvre mainly consists of installations. As opposed to Daniel Buren, who relativizes the gap between art and life, Merz does not encounter any problems with his wall objects, which can be reinstalled in private spaces. Still, because they divide the environment and because of their contemplative character, these installations in private spaces are not to be confused with decorations that embellish the interior. The double function of giving rise to contemplation in spaces of both public and private collections, which is naturally present in Reinhardt's *Black Paintings*, is transferred by Merz to the medium of the installation.

Summary translated by: E.V.T.

RICHARD DEACON: FOR THOSE WHO HAVE EYES

JAN FONCE

Successively in the *Bonnefantenmuseum* at Maastricht, the *Luzern Kunstmuseum*, the *Fundacion Caja de Pensiones* in Madrid, and the *Museum of Contemporary Art* in Antwerp (MUHKA), in the course of the past few months, a survey of recent sculptures by the British artist Richard Deacon was shown.
He is generally associated with what is considered as the 'new wave' in British sculpture. This tendency has been internationally recognized since about 1985 and is supposed to unite very diverse artists such as Shirazeh Houshiary, Richard Wentworth, Anish Kapoor, Julian Opie, David Mach, Edward Allington a.o. With them, Richard Deacon has in common that his oeuvre is particularly hard to situate. This means in the first place that it cannot exhaustively be defined by placing it in one of the two tendencies that have determined British sculpture during the last two decades: on the one hand, the radically abstract and later primarily minimal-conceptual direction that developed from the pioneer work of Anthony Caro and the 'New Generation' around St. Martin's School of Art, and on the other hand, the biomorph-organicist school that was introduced by Henry Moore and Barbara Hepworth and later - not necessarily in a formalist way - continued by artists such as David Nash, Nicholas Pope and Richard Long. As will appear later, Deacon's oeuvre combines elements of both approaches, although the essence of his sculpture does not coincide with the synthesis of these two different influences, which are to a certain extent contradictory.
It could be said that the modus operandi on which Deacon's work is based, is ambiguity - or if a less emotional expression is preferred: a certain kind of internal incongruousness. At a first contact, this is best expressed by the choice of his titles, which, given the mainly non-figurative (in the sense of non-imitational) character of his works, guides the interpretation by the public in a certain direction.
Fish out of Water (1987) for example, stimulates the spectator to at least try and recognize the shape of a fish in the sculpture. This seems to be a fair effort, inspired by the organic touch in the rounded shapes of this sculpture, and its eye-catching composition consisting of a 'head' and a 'rump', separated by something like limbs. Since in this way one does not get any further than identifying the distorted skeleton of a tortoise or a bizarre insect, a new endeavour is made - also bound to fail - this time trying to find

analogies between this sculpture on the one hand and the deeper sense of proverbs such as 'like a fish in water' - and the opposite of that. By this very incompatibility, this incongruousness of the sculpture and the title that was attributed to it, a sort of tension is created which is at the same time frustrating and fascinating. In this way, the artist puts forward a metonymic kind of 'declaration of principle' with regard to the true nature of things, or to how the world is really put together. As Foucault already specified on the subject of Magritte's *Ceci n'est pas une pipe*, 'the words and the things' do not fully coincide: indeed, language is relatively independent from the reality it refers to. This field of tension between the autonomous character of language and its function of making reality knowable by referring to it in a strictly conventional way, was translated in sculpture by Deacon by means of using metonymy.
It is a remarkable fact that the artist - parallelly to the above - often ironically takes the edge off certain traditional sculptural oppositions. We here refer to the very respectable classics of the mostly dialectically interpreted modern sculpture, such as the antipodes 'structure-surface', 'volume-linearity', 'perception-interpretation'. Paradoxically enough, in so doing he actually makes them rise again from irrelevance.
Let us take a closer look at *Fish out of water*. This sculpture clearly is not set up according to the constructivist principle that only indicated the structure of an object and eliminated all 'superfluous' surfaces and 'stuffing'. This approach was based on a basically reductionist and analytical philosophy, which - mostly intentionally - expressed the conception that in the final analysis the world can be translated in scientific terms and that it is ipso facto knowable.
In this structure, Deacon does indeed use a visual language borrowed from constructivism, viz. a kind of a grid structure, but it serves the opposite purpose: it accentuates the contours of this sculpture, instead of the 'meaningful structure'. A vacuum replaces the nucleus - i.e. the constructive skeleton - starting from which the modernist sculpture, just like virtually all non-aesthetic objects - used to be arranged, and from which the rest of the sculpture was deduced, thus coming to a knowable and meaningful unity.
This conception of structure as an epistemological blueprint is further undermined by perverting the deep-rooted semantic connotation in our language of the word 'structure', with qualities like for instance 'strong', 'robust', 'resistent', and - last but not least - 'rigid' and 'vertical-horizontal-rectilinear'. The rectangular plexiglass sheets and steel bars of construcivism make way for sloping arabesks in laminated wood: an ode, as it were, to

the 18th-century treatise by Sir Joshua Reynolds on the superiority of the curve in comparison to the straight line. This procedure of glueing together several layers of wood or cardboard, is one of Deacon's favourite techniques and it gives to his works a certain colouristic refinement that is definitely not associated with sculpture and least of all with the notion of 'structure'.
In this respect, however, it should be pointed out that the emancipation of the structure with regard to the surface and vice versa, or rather the dissociation of these two concepts, is pre-eminently the basic strategy of Caro's epoch-making work in the sixties. Deacon's sculpture and the early work of Caro are indeed in the first place experienced as anti-voluminous and anti-monolithic: mass is rather negated than suggested.
The 'outlining' of shapes in space, rather than setting them up proceeding from a nucleus, is most exemplarily expressed by the use of linear elements, rather than compact volumes or closed surfaces. This linear aspect is further accentuated by the rows of tacks, screws and bolts by means of which the different parts of the sculpture are joined together, and which run perfectly parallel to their contours. The belts of laminated wood are at first sight perceived as bundles of lines, which enhances the lineair aspect of the sculpture. The strips and thin sheets of galvanized steel are also characteristic of Deacon's technique, and are preferred by him to massive metal volumes. In this respect, it should be noted that these sloping bands have a strong visual similitude to the imposing, waving strings which David Mach creates with magazines, although the two phenomena are completely unconnected. The artisanal-ornamental aspect of this working-method completes the formal-functional side: i.e. the 'outlining' of the sculpture, the accentuation of its contours and its linear character. The meticulousness with which the various parts are fixed together, is a striking feature, which gives to these sculptures a great artistic value.
The consequences of such a holistic-linear approach - as opposed to a constructive - volumetric one - with respect to the reading of the sculpture, are the most clearly expressed in works such as *Bounds of Sense* (1987), or *Untitled* (1987). The disappearance of a nucleus as the central point from which our reading evolves in a centrifugal way by deducing knowledge, is replaced by a discontinuous, 'ungravitating' reading. The interpretation suggested to the reader by a certain point of view, is no longer in a predictable relation to what he perceives from various angles. It is therefore difficult to abstract the information which we get from our perception. The sculpture is not so much perceived as a clear formal arrange-

ment and a surveyable entity which can be read and recognized from a certain point of view - or a moment, if that term is preferred. It is rather the variable sum of a certain number of successive impressions in a loose connection to each other. This epistemological shift with respect to modern, mainly constructivist sculpture, was for the first time tried out by David Smith in sculptures like *Blackburn, Song of an Irish Blacksmith* (1949-1950) and was extensively developed in the work of Caro.
The explicitness with which Richard Deacon underlines the importance of perception, is manifested in his subtle manipulation of the interpretation of the spectator. The composition of his works is seldom resolutely asymetric. Mostly it is not completely - or rather, it just fails to be symmetric. *Far and near, near and far* (1987) for instance, at a first glance seems to be symmetric in composition; this impression is even reinforced by the title of the work. With respect to the composition of the sculpture, the use of the adjective 'symmetric' has an abstract and structural character, and does not so much refer to a perceptual category, but rather to an abstraction. At a closer study, however, the two spheric shapes at the far ends of the sculpture appear to be slightly different from each other: this once more demonstrates the preponderance of perception over the abstract interpretation. Again a metonymy, this time intended to emphasize the fundamental incongruousness of perception and interpretative abstraction.
The titles of the sculptures created by Deacon between 1983 and 1986, such as *Falling on deaf Ears* (1984), *Tall Tree in the Ear* (1983-1984), *Blind, Deaf and Dumb* (1985), *For Those who have Eyes* (1983), *Other Men's Eyes* (1986), etc. underline the priority of perception by referring to our senses. It should be noted here that not only the visual aspect, but also the audile, and, by extension, the perceptual aspect broadly speaking, is meant here. In this respect, it is interesting to mention that *Untitled* (1987) by many people is primarily recognized as a 'lip', despite the slightly asymetric character of this sculpture, which fundamentally distinguishes it from any existing biological object. Deacon also - in a more or less explicit way - refers to the sexual element in works like *Between the Two of Us* (1984), *Other Men's Eyes* (1984) and *Bounds of Sense* (1987). The latter further translates the opposition between the male 'member' below and the female part above into the opposition between the hard steel and the soft arabesks in laminated wood in the upper part, both forms rather being experienced as each other's counterparts than as complements. Still, they support each other in the true sense of the word. This is not evident, since

this sculpture rests on a round, convex base, a constant feature in Deacon's recent works. It should be considered that this interpretation - which is, by the way, definitely symbolic-metaphoric - is fully defined by the Freudian psychoanalytical tradition within the artistic interpretation: the choice of the titles, however, suggests that the artist is not without any reason to be suspected of complicity.
The full arsenal of interwound metaphors and metonymy, and the references to linguistic figures of speech, as well as more or less vague reminiscences of physical reality, is comprised in the series *The Back of my Hand*, which Deacon realized in seven pieces in 1986-1987. These sculptures differ from the former by the fact that they do not stand freely, but they are suspended to or lean against the wall. But some drawings raise the suspicion that the artist really came to these biomorph abstractions -which are by the way strangely alike to the reliefs by Jean Arp -by studying the back of his (clenched) hand. The title encourages the spectator to interprete the work in this way, so that one is inclined to recognize knuckles, palms, and wrists. On the other hand, the expression 'I know it like the back of my hand' is a splendid example of the typically Deaconian play with analogies between language and form. These 'flat' sculptures can indeed be considered as a map of the biomorph topography. Not seldom, he introduces strikingly ill-matching elements, such as a strip of a vinyl table-cloth, that underlines the impression of domesticality and familiarity. The map-like character of these reliefs is further reinforced by their thouroughly non-symmetric composition and by the linear elements which the artist introduces into these works - by means of graphisms (incrustations) of via collage (vinyl, etc...).

Translated by: E.V.T.

ment' denn als Dokument zu werten ist, stellt der Künstler den Gang seiner skandalmachenden Erklärungen dar: «1965, beschliesst, sich niemals fortzupflanzen», «1966, schlägt der menschlichen Gattung vor, sich langsam und sanft verlöschen zu lassen durch endgültigen Verzicht auf Fortpflanzung», «1970, lässt sich freiwillig sterilisieren». Mit solchen Aussprüchen stellt er sich in herausfordernder Weise auf die Seite des Todes, der völlig sinnlosen Verausgabung.
Ostentative Grenzüberschreitung und entsprechende Verwendung ihrer Zeichen wäre aber zu einfach und würde sich zu glatt in die zeitgenössische Kunstdramaturgie einfügen; damit kann sich Lizène, der ja die Institution der Kunst als solche negativ besetzen will, nicht abfinden. So sehen Lizènes Darstellungen des Koitus oder sonstiger sexueller Gebärden aus wie die eines Klassikers, der sich damit zufrieden gibt, dem Publikum unter Verwendung eines elementaren Bildlexikons, dessen Zeichensprache allgemeinverständlich ist, Szenen aus der Komödie dieser Welt vorzuführen. Auf einer zweiten Ebene (nämlich der des Kommentars) dagegen kündigt Lizène eine weitere Grenzüberschreitung an. Diesmal ist es keine Überschreitung der Tabugrenze Tod oder Geschlechtlichkeit, sondern gegenüber seiner eigenen Arbeit, die er als verloren, weil mittelmässig und damit so gut wie wertlos für die Wirtschaft bezeichnet.
Indem er die Mittelmässigkeit zum Massstab seines Werkes macht, manövriert er die Kunst in all ihren Formen in eine Sackgasse der radikalen Kommunikationslosigkeit. Die Kunst als gesellschaftliche Institution kann ihn nicht ausschliessen, da er ja ihre Regeln anerkennt und seinen eigenen Stellenwert anhand der Werteskala, die eben diese Kunst sich gegeben hat, bestimmt. Sie kann ihn aber auch nicht anerkennen als einen der ihrigen da er sich weigert, am Wettlauf zum Meisterwerk teilzunehmen. Voll in der Sackgasse also, es sei denn das Kunstgeschäft entschlösse sich, die Spielregeln in Frage zu stellen...
Mittelmässigkeit ist für Lizène Position und Stil. Sie ist auch die Grundlage für seine Freiheit der Äusserung und der Mitteilung. Insofern der Künstler keinerlei Talent unter Beweis stellen muss (da er ja selbst verkündet, dass seine Kunst ohne solches ist), kann er es sich erlauben, ganz nach Belieben Technik oder Medium zu wechseln. Ausserdem bedarf ihre Pragmatik nicht der Rechtfertigung durch Leistung: da Lizène seinen Platz in der Kunstgeschichte ein für allemal selbst bestimmt hat, braucht er sich nicht weiter um die Originalität oder besondere Intensität dessen, was er tut, zu kümmern.
Diese Ethik der Mittelmässigkeit gilt auch ganz unmittelbar für seine Ausdrucksweise, die nie versucht, etwas 'Edles, Hohes' an

sich zu haben, sondern vielmehr langweilig, lästig, kakophon und alles andere als verführerisch sein will.
Lizène teilt sich über den Lärm als solchen mit, das Geschehen der Welt in seiner Wechselwirkung ist für ihn verantwortlich. Er führt uns den Luxus des Lebens vor Augen. Und darum hat sich der Mensch wohl auch abends seine Zähne ordentlich zu putzen.

Übersetzung der Zusammenfassung:
S. Oswald

IAN HAMILTON FINLAY: PROPOSITIONS, INSTALLATIONS... GUERRES

YVES ABRIOUX

Deux propositions de Ian Hamilton Finlay pour célébrer la Révolution française risquent de ne pas aboutir. La première, pour un *Jardin révolutionnaire* à Versailles, a été annulée par le gouvernement français, qui a cédé à une campagne de calomnie et de désinformation condamnée par le Ministère de la Culture lui-même. Finlay hésite donc à poursuivre son travail sur un second projet: Le Belvédère de Thiais, aux abords de l'autoroute A 86 près de Paris.
L'esthétique de ces propositions, que confirment les expositions personnelles de Finlay ainsi que ses contributions à d'importantes manifestations internationales, explique sans doute la violence des attaques contre leur créateur. Il s'agit pour l'artiste d'imposer un art public à la fois fort et complexe.
Dans *Osso* présenté à Paris dans le cadre de son exposition *Inter Artes et Naturam*, Finlay emploie le sigle des SS pour évoquer la force brute de la nature. Dans la *Vue sur le Temple* (installée dans un parc à Cassel pour la dernière *documenta*) il place quatre guillotines en enfilade pour encadrer un petit temple néoclassique. Finlay ne cherche pourtant pas à esthétiser la violence. Les signes historiques sont présentés tels quels, la perfection architectonique de l'allégorisation n'escamotant pas ce qu'ils ont d'insupportable.
Il ne faut pas oublier les origines littéraires de l'artiste, qui reste poète malgré la variété des matériaux qu'il utilise aujourd'hui. Ce n'est pas un hasard s'il a recours à des artisans ou à des plasticiens pour réaliser ses pièces. Le célèbre jardin de *Little Sparta* doit d'ailleurs beaucoup au travail de Sue Finlay.
Chez les Grecs, *ruthmos* signifiait d'abord

une conception de la forme dérivée des présocratiques. Benveniste parle de configurations dûes à une «manière particulière de fluer». Aux débuts des années soixante, la poésie concrète de Finlay suggérait déjà de telles configurations. Aujourd'hui son allégorisme effectue des stases dans le flux des événements historiques et dans celui des formes artistiques, si rapidement périmées par l'avantgardisme.
Ce qui distingue le travail de Finlay, ce n'est pas seulement la beauté formelle de ses allégories. Ce n'est pas non plus un choix de matériaux qui nous interroge: celui, par exemple, de cette fameuse Révolution française qui hante notre imaginaire, ou du Troisième Reich avec son cortège d'horreurs insoutenables. Le plus significatif, c'est que les oeuvres de Finlay soulignent l'artifice concomitant au mode allégorique. Il en résulte une tension particulièrement forte entre le matériau iconographique et l'exigence de l'interprétation.
Comme le soulignent par exemple des oeuvres ouvertement néoclassiques de l'artiste, l'allégorisme de Finlay abrite une *césure* qui résiste à toute logique figurative. Ainsi une première proposition pour Edimbourg: *A Remembrance of R.L.S.* (l'écrivain R.L. Stevenson) transforme des bouleaux en colonnes classiques. Il s'agit de surmonter, mais en même temps de souligner, les tensions historiques et géographiques qui font notre culture. Un second projet, pour un *Jardin avec cadran solaire dédié à Saint-Just*, assimile nature et histoire par le biais d'une syllepse, et nous incite à méditer sur l'exemplarité, ainsi que sur l'étrange pouvoir de la *mimésis*. Dans les deux cas, la fragilité de la figure ('rime' visuelle ou syllepse) souligne un hiatus que le *ruthmos* allégorique ne saurait complètement absorber.
Il n'est pas aisé de construire son oeuvre autour d'une césure. Cela comporte d'abord des risques esthétiques. Mais la force de Finlay, c'est justement de mettre l'imagination sous haute tension. Plus difficiles à supporter sont les attaques qui viennent combler l'inquiétante béance de la césure. Celles-ci deviennent facilement abjectes, et tout aussi blessantes pour la famille de l'artiste que pour lui-même.
La façon particulièrement grave dont certains milieux parisiens ont falsifié le travail de Finlay a obligé l'artiste à entrer en guerre (la *Guerre de la Lettre*). En Grande Bretagne, c'est un Temple dédié à Apollon qui a suscité l'hostilité de la bureaucratie et donné lieu à la longue *Guerre de la Petite Sparte*. Cela a d'ailleurs permis à l'artiste de renouveler le *happening* avantgardiste. Enfin, la *Guerre des folies* architecturales cherche à nous rappeler le respect que nous devons au patrimoine paysagiste et architectural.
Finlay n'est pas pour autant un artiste ex-

et rageur. Ses guerres surviennent quand toute discussion normale devient impossible. Et ce sont des guerres artistiques où 'les événements sont un discours'. L'artiste cherche ainsi à transformer le flux informe de la polémique, et continue par là à militer pour un art public enfin digne d'être pris au sérieux.

Résumé de l'auteur

GERHARD MERZ: OEUVRES DES ANNEES 80

THOMAS DREHER

Les représentants du 'formal criticism' Clement Greenberg, Michael Fried et Rosalind Krauss, ont déterminé jusqu'à la fin des années soixante le discours américain sur l'art. L'identité, recherchée par le 'formal criticism', entre l'objet d'art et sa signification attribuée par le discours esthétique, a placé Reinhardt dans une position d'indifférence face à tout art d'interprétation.
Merz puise dans *Black Painting* (1960-67) de Reinhardt la juxtaposition des signes proposés et leurs significations possibles, pour réaliser en 1980-1982 sur fond monochrome, une série d'images se composant de signes, de pictogrammes et d'inscriptions tels des slogans.
Dans ses installations réalisées depuis 1983 Merz développe cette rupture entre les fonctions autonomes et informatives du signe. La mise en place des installations au moyen de sérigraphies, reliefs muraux, peintures murales ou inscriptions ne prend pas en considération la sémantique du langage architectonique du lieu d'exposition. Il s'agit d'une 'dé-sémantisation' des lieux mis à la disposition pour les installations, en établissant des relations formelles entre les proportions de l'espace et les éléments ajoutés à cet espace.
La 'ré-sémantisation', par le biais de la signification des inscriptions, ne peut accentuer la limite des rapports avec la vie et le monde que par la formalisation 'dé-sémantisante' et de ce fait n'ajoute aucune information nouvelle.
Gerhard Merz partage avec Ad Reinhardt l'idée qu'on ne peut empêcher une limite bien définie entre l'art et la vie.
Daniel Buren mis à part, Merz est actuellement un des artistes les plus connus dont l'ensemble de l'oeuvre est principalement constituée par des installations. Avec ses objets muraux, qu'il peut placer à nouveau dans des lieux privés, Merz ne rencontre aucune difficulté contrairement à Daniel Buren, qui relative la séparation entre l'art et la vie.

Malgré leur délimitation de l'environnement et malgré leur caractère contemplatif, il ne faut pas confondre les installations de Merz dans des lieux privés avec de la décoration pour l'embellisement d'un intérieur.
La double fonction, évidente dans *Black Painting* de Reinhardt, qui incite à la contemplation tant dans des lieux publics que dans des collections privées, est transposée par Merz par la spécificité de l'installation.

Traduction du résumé: Anne Schraenen

«LE RE-VECU PERMANENT DE L'ART» REINER SPECK: ESTHETE, COLLECTIONNEUR, UROLOGUE

BIRGIT KILP

A Cologne, l'urologue Reiner Speck personnifie un type de collectionneur hors du commun. Il a une profonde connaissance de littérature et est également un grand collectionneur d'art. Collectionner, pour lui, c'est *le prolongement, avec une vue élargie, de la lecture*.
Ce qui le fascine dans l'art plastique est la sémiologie, la diversité abstraite d'associations présente dans les oeuvres. Son enthousiasme pour la littérature, plus particulièrement pour Marcel Proust, l'a conduit en 1982 à fonder la *Marcel-Proust-Gesellschaft* (Association Marcel Proust), qui par des symposiums devait mieux faire connaître cet écrivain en Allemagne. Reiner Speck collectionne depuis qu'il est étudiant. Jeune médecin déjà il amena des multiples de Joseph Beuys dans son cabinet à l'hôpital, où il fut la risée de ses collègues. Cet artiste l'a fasciné et ce depuis qu'il collectionne. Très tôt déjà Speck réunit une collection si remarquable que la première exposition de Joseph Beuys en France (*Galerie Bama*, Paris, 1973) se composa uniquement d'oeuvres provenant de sa collection.
Sa résidence actuelle de Cologne est remplie de tableaux, d'objets, de livres. On y trouve des oeuvres de grand format de Walter Dahn juxtaposées aux objets de James Lee Byars. Cy Twombly, Jannis Kounellis et Sigmar Polke sont aussi présents par leurs oeuvres, tout comme, depuis peu, Rosemarie Trockel.
Point culminant mais en même temps critique dans sa vie de collectionneur fut la présentation d'un choix représentatif de sa collection aux musées renommés de Krefeld, *Haus Lange* et *Haus Esters* en 1983 sous le titre *To the Happy Few*.
Il y avait plus de 170 oeuvres e.a. de Carl

Andre, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Günter Brus, Daniel Buren, James Lee Byars, Walter De Maria, Dan Flavin, Gilbert & George, On Kawara, Jannis Kounellis, Hermann Nitsch, Palermo, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Dieter Roth, Niele Toroni, Cy Twombly, Franz Erhard Walther et Lawrence Weiner.
Comme Reiner Speck n'est pas quelqu'un qui aime accumuler pour lui seul les oeuvres de 'ses' artistes, il veut aussi partager sa passion avec un public intéressé en prêtant des oeuvres de sa collection.
Récemment, par exemple, au *Musée Ludwig* de Cologne, comme prêt de longue durée, il confia un ensemble de sculptures de Hubert Kiecol provenant de sa collection.
Il surmonta sa crise momentanée de 1983 en s'intéressant à la nouvelle génération d'artistes. Richard Tuttle, Per Kirkeby, Ludger Gerdes, Georg Herold, Martin Kippenberger et Peter Gilles - dont le *Eigenblutanthropometrien* fit sensation - font actuellement partie de ses favoris.
Stimulé par sa fascination, Reiner Speck se pencha aussi sur le personnage qu'est le collectionneur passionné Peter Ludwig. Non seulement Speck fonda le *Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig* qui, grâce à des aides financières, a pour but de compléter la collection, mais également il écrivit un traité biographique *Peter Ludwig, Sammler*: l'histoire d'une vie, l'histoire d'un collectionneur. Actuellement déjà ce livre est une oeuvre de référence pour tous ceux qui voudraient s'intéresser à Peter Ludwig et aux aspects multiples et variés de sa collection.
Que Reiner Speck, collectionneur, soit également un mécène est démontré par l'impressionante action de James Lee Byars, qui put être réalisée grâce à lui en 1976 à Cologne: le 12.12 à midi les deux battants de 12 fenêtres s'ouvrirent au deuxième étage de l'*Hotel am Dom* d'où 12 hommes habillés de noir s'avancèrent. En même temps, au centre, James Lee Byars apparut. Pendant plusieurs secondes, sous la pluie, il chuchota *Th*. Ce qui signifie *thanatos*, la mort. Ce jeu de mystères moderne est intitulé *The Play of Death*.
Sur lui-même et sur son enthousiasme le médecin s'explique: *Collectionner est le re-vécu permanent de l'art. Collectionner engendre l'ordre, l'ordre reflète des dispositions et la reconnaissance de dispositions mène à la découverte d'une oeuvre. D'autre part celle-ci peut sembler procurer - passivement - une jouissance artistique. Mais cela aussi demande de l'exercice, de la discipline, du travail. La psychologie de la jouissance de l'art est indubitablement plus complexe que le commun des mortels peut se l'imaginer.*

Traduction du résumé: Anne Schraenen

FOTOGRAFIE VAN JEFF WALL EN VAN CLEGG & GUTTMANN AFSTAND EN BEZIT

SYLVIE COUDERC

Zowel de Canadese kunstenaar Jeff Wall als de Amerikanen Clegg & Guttmann maken met behulp van acteurs gefotografeerde ensceneringen. Hun werk bezit sommige gemeenschappelijke kenmerken, maar een nauwkeurige analyse brengt opvallende verschillen aan het licht.
In de twee gevallen tonen zij nauwe verbanden tussen het esthetische en de sociale geschiedenis: de cultureel-artistieke waarde van het beeld wordt geconfronteerd met de publicitaire impact. De foto's van Jeff Wall zijn geïnspireerd op de realistische esthetica van de 19de eeuw en worden zoals reclameposters tentoongesteld in lichtbakken. In die van Clegg & Guttmann -interpretaties van Hollandse groepsportretten uit de 17de eeuw -wordt net zoals in advertenties voor luxeprodukten tegenwoordig veel belang gehecht aan uiterlijkheden.
De werken van deze kunstenaars hebben meer te maken met schilderkunstige dan met zuiver fotografische problemen. Dit opzet getuigt van de welbekende medeplichtigheid tussen schilderij en foto die de laatste tien jaar ontstaan is. Zowel Jeff Wall als Clegg & Gutmann maken de synthese van die ontwikkeling. Gezien hun foto's zijn afgedrukt op het formaat van posters, krijgen zij evenzeer het statuut van ready-mades als dat van sculpturen. Als communicatiemiddel bezitten ze een sociologische relevantie, ofschoon het geen reportagefoto's zijn: ze vermengen werkelijkheid en fictie.
Het heeft weinig zin stil te staan bij de citaten die zij hanteren als element van een 'postmodern' spel van uitwisseling en equivalentie van betekenissen. Integendeel poneren deze werken een kritiek van het hedendaagse beeld, bewust als zij zich zijn van de iconografische conventies waaruit geciteerd werd.
Jeff Wall behandelt het 'Onderwerp' als een sociale categorie. Hierdoor wordt het gerepresenteerde 'Onderwerp' vereenzelvigd met het onderwerp van de *representatie*. Indien zijn thema's geïnspireerd zijn door het realisme (aanklachten tegen klasseverschillen, sociale ellende), wijken zij af van de realistische esthetica daar zij elk Baudelariaanse 'heroïsme van het moderne leven' schuwen. Wall toont ons nooit Helden: zijn beelden willen ons niet verleiden. Veeleer dwingen zij het subject in een proces van verzakelijking en in de loop van dit proces ontstaat er tussen de toeschouwer en het beeld een afstand, ongeveer zoals bij de esthetiek van het theater van Brecht.
Clegg & Guttmann realiseren groepsportretten van directiecomité's of van gezinnen die aan elk psychologisch onderzoek ontsnappen. In dit geval zijn er geen onderwerpen maar hun geïdealiseerde afbeelding; het is immers uitsluitend de schitterende weelde van het decor die de foto een karakter van rijkdom verleent. Het ene beeld is identiek aan het andere: telkens gaat het om een bourgeoisie wier sociaal statuut wordt bevestigd overeenkomstig haar eigen smaak als de gevangene van een maatschappelijke consensus.
Wanneer de kunstenaars aan acteurs vragen een situatie 'in opdracht' na te bootsen, dan is het geproduceerde beeld analoog aan het resultaat van een werkelijke portretopdracht, en indien het geweten van het kijkende subject bevreemd wordt door deze tautologische beelden, dan zit dat van de opdrachtgever in een valstrik, gezien hij zich identificeert met de rol die de conventies hem opleggen. Clegg & Guttmann bevestigen het woord van Marcuse: «Wij zijn bezeten door onze eigen afbeelding».

Vertaling van de samenvatting: K.D.R.

GERHARD MERZ WERKEN VAN DE JAREN '80

THOMAS DREHER

Clement Greenberg, Michael Fried en Rosalind Krauss, de vertegenwoordigers van het 'formal criticism', domineerden tot het einde van de jaren '60 de Amerikaanse gedachtenwisseling over kunst. Tegenover de door het 'formal criticism' nagestreefde identiteit tussen het kunstobject en zijn in een esthetisch discours toe te schrijven betekenis, stelde Ad Reinhardt een onverschilligheid tegenover welke manier van betekenistoekenning ook. Dit 'naast-elkaar' van aangeboden tekenvormen en hun mogelijke teken-betekenissen in Reinhardts *Black Paintings* (1960-1967) herneemt Gerhard Merz in een reeks van 1980-82 met vignetten, pictogrammen en sloganachtige opschriften op een effen achtergrond.
In zijn installaties, ontstaan vanaf 1983, werkt Merz deze scheiding van autonome en medelende tekenfuncties verder uit. De organisatie van de installaties met zeefdrukken, wandreliëfs, muurschilderingen en opschriften houdt geen rekening met de semantiek van het architectonische vocabulaire van de tentoonstellingsruimten. Het gaat hier vooral om een 'de-semantisering' van de voor installaties ter beschikking staande plaatsen, aan de hand van het vormelijke verband tussen de ruimte-proporties en de toegevoegde elementen.
De 'her-semantisering' door de betekenis van de opschriften, beklemtoont enkel de ontkoppeling van realiteitsgebonden relaties door 'de-semantiserende' formalisering en voegt daardoor geen nieuwe informatie toe. Ook de opvatting, dat een volstrekte ontkoppeling van kunst en leven kàn vermeden worden, deelt Gerhard Merz met Ad Reinhardt.
Tegenwoordig is Merz, naast Daniël Buren, één van de meest bekende kunstenaars wier oeuvre hoofdzakelijk uit installaties bestaat. In tegenstelling met Daniel Burens werken, die de scheiding tussen kunst en leven relativeren, heeft Merz geen moeilijkheden met zijn wandobjecten. Toch zijn Merz' installaties in privé-ruimtes niet met binnenhuisinrichting te verwarren, omwille van de verbanning van de omgeving en hun contemplatief karakter. De vanzelfsprekende dubbelfunctie bij Reinhardts *Black Paintings*, de mogelijkheid tot bezinning in openbare ruimten en privé-verzamelingen, wordt door Merz overgebracht op het medium installatie.

Vertaling van de samenvatting: K.D.R.

DE VOORTDURENDE HERLEVING VAN DE KUNST DR. REINER SPECK: ESTHEET, VERZAMELAAR, UROLOOG

BIRGIT KILP

De Keulse uroloog Dr. med. Reiner Speck belichaamt een ongewoon type van verzamelaar. Hij is literatuurkenner en verwoed kunstverzamelaar. Verzamelen betekent voor hem: «... *het vervolg van de lectuur met een breder gezichtsveld*».
Wat hem fascineert in de beeldende kunst is het literaire, de ideële associatiemenigvuldigheid.
Zijn passie voor de literatuur, vooral voor Marcel Proust, deed hem in 1982 de 'Marcel-Proust-Vereniging' oprichten, die met haar symposia begrip voor deze schrijver in Duitsland wil bevorderen.
Reeds in zijn studietijd verzamelde hij kunstwerken. Als jonge arts bracht hij multiples van Joseph Beuys mee naar zijn werkkamer in het ziekenhuis en haalde zich zo de spot van zijn collega's op de hals. Deze kunstenaar fascineerde Speck gedurende zijn hele verzamelaarsleven, en zijn collectie was al snel zo merkwaardig dat Beuys' eerste tentoonstelling in Frankrijk (*Galerie Bama*, Parijs 1973) uitsluitend bestond uit werken van de verzameling Speck.
In de huidige woning van Dr. Speck in Keulen bevinden zich tal van schilderijen, objecten en boeken. Men vindt er nieuwe, grote formaten van Walter Dahn naast objecten van James Lee Byars, werken van Cy Twombly, Jannis Kounellis en Sigmar Polke naast meer recent werk van Rosemarie Trockel.
Tegelijk hoogtepunt en inzinking in zijn leven als verzamelaar was de tentoonstelling van een representatieve keuze uit de collectie Speck in de gerenomeerde Krefeldse musea *Haus Lange* en *Haus Esters* in 1983 onder de naam *To the Happy Few*.
Er waren ongeveer 170 werken te zien van C. André, J. Beuys, M. Broodthaers, G. Brus, D. Buren, J.L. Byars, W. de Maria, D. Flavin, Gilbert & George, O. Kawara, J. Kounellis, H. Nitsch, Palermo, S. Polke, A. Rainer, D. Roth, N. Toroni, C. Twombly, F.E. Walther en L. Weiner.
Reiner Speck is er namelijk niet de man naar om de werken van 'zijn' kunstenaars alleen voor zichzelf op te hopen, maar hij laat graag iedereen die interesse heeft voor kunst, delen in zijn passie. Zo stelt hij stukken uit zijn verzameling als bruikleen ter beschikking. Onlangs bv. ging er een sculptuurensemble van H. Kiecol uit zijn bezit als langdurige bruikleen naar het Keulse Museum Ludwig.
Een tijdelijke crisis in 1983 overwon hij toen hij zich ging interesseren voor nieuwe, jongere kunstenaars. Tot zijn voorkeur behoren nu: Richard Tuttle, Per Kirkeby, Ludger Gerdes, Martin Kippenberger, Georg Herold en de opzienbarende 'eigenbloedantropometrieën' van Peter Gilles.
Aangespoord door zijn eigen fascinatie, is Reiner Speck zich ook gaan interesseren voor de figuur van de gepassioneerde verzamelaar Peter Ludwig. Niet alleen stichtte Speck de 'Vereniging voor Moderne Kunst in het Museum Ludwig' die zich tot doel gesteld heeft door haar financiële steun de verzameling te vervolledigen, maar ook schreef hij de biografie *Peter Ludwig. Sammler*: een levensgeschiedenis als verzamelaar. Reeds nu is dit boek een standaardwerk voor ieder die zich met Peter Ludwig en zijn breedvertakte verzamelingsinventaris wil bezighouden.
Dat de verzamelaar Speck ook mecenas is, heeft hij duidelijk bewezen door de memorabele performance die James Lee Byars in 1976 te Keulen opvoerde, mogelijk te maken. Op 12 december om 12 uur 's middags openden zich 12 vleugeldeuren van de tweede verdieping van het Hotel am Dom en 12 in het zwart geklede heren kwamen naar buiten. Tegelijkertijd verscheen in het midden James Lee Byars. Secondenlang deed hij een *Th* weerklinken in de regen, de eerste letter van *Thanatos*, dood. De naam van dit moderne mysteriespel was *The Play of Death*.
Over zichzelf en zijn passie reflecteert de arts: *In het verzamelen maakt men de kunst telkens opnieuw levend. Verzamelen is ordenen*. Orde weerspiegelt verbanden, en de erkenning van verbanden leidt tot de openbaring van een werk. Anderzijds wordt verzamelen - passief - zo graag argwanend als kunstgenot afgedaan. Maar ook dat veronderstelt oefening, discipline en arbeid. De psychologie van het artistieke genot is ongetwijfeld gecompliceerder dan een gewoon mens gelooft.

Vertaling van de samenvatting: K.D.R.

DE ZEEP VAN DE KUNSTENAARS OF DE PUBLIEKE HYGIENE

CARMELO VIRONE

Jacques Lizène's werken kritisch bespreken betekent: twee hindernissen overwinnen.
Enerzijds ontwikkelt de kunstenaar zelf een meta-discours dat zijn oeuvre een plaats toekent in de kunstgeschiedenis. Maar die zelfgekozen plaats is paradoxaal in die zin dat hij, in tegenstelling tot zijn collega's, zichzelf definieert als «de kunstenaar van de middelmatigheid en van de onbelangrijkheid» en «kleine Luikse meester van de tweede helft van de twintigste eeuw».
Anderzijds zit de criticus verveeld met het ironische systeem dat Lizène met zijn 'houding' ontwikkelt (door de beschrijving van zijn positie in het artistieke kamp). Hoe moet je immers een redenering voeren die zijn werk ernstig neemt, terwijl hijzelf niet ophoudt er de waarde van te minimaliseren? Je maakt jezelf alleen maar belachelijk.
Bovendien stelt Lizène's werk, kritisch ontleed, zich veeleer bloot aan persoonlijke reacties, en loopt het gevaar te worden verworpen op gronden van smaak of moraal: het is te dom, te vulgair, te negatief... Zulke oordelen hebben tenminste de verdienste dat ze beantwoorden aan het geweld dat Lizène's eigen stellingen kenmerkt. Zijn houding is immers resoluut tegendraads gezien hij verklaart «tegen het leven» te zijn, want «de materie is een vergissing». In een autobiografie die men niet zozeer als document dan wel als een 'monument' moet beschouwen, preciseert de kunstenaar zijn opeenvolgende scandaleuze uitlatingen: «1965, beslist zich nooit voort te planten», «1966, stelt voor dat de menselijke soort langzaam zou uitsterven, voor altijd, door op te houden zich voort te planten», «1970, ondergaat vrijwillig een vasectomie (definitieve sterilisatie)». Hij plaatst zich dus expliciet aan de kant van de dood en de verspilling. Maar als hij tevreden was met deze overtreding en de tekens ervan alleen maar te verkondigen, zou hij te gemakkelijk passen in de dramaturgie van de hedendaagse kunst, terwijl het in feite op het instituut Kunst zelf is dat de 'kleine meester' Lizène zijn negative stempel wil slaan. Zijn afbeeldingen van de coïtus en van sexuele handelingen zijn, zoals die van de klassieke kunstenaar die het publiek door middel van een elementair pictografisch vocabulaire, waarvan iedereen de betekenis kent, taferelen van het wereld-schouwtoneel voorzet. Op zijn tweede interventie-niveau (de kommentaar) voert Lizène een tweede inbreuk in, niet in verband met doods- en sextaboes, maar met zijn eigen werk. Hij verklaart het onrecupereerbaar want middelmatig en dus niet geschikt om er de economie mee te ondersteunen.
Door middelmatigheid tot maatstaf van zijn werk te proclameren, plaatst Lizène de kunstwereld voor een serieuze communicatiebarrière. Die wereld kan hem immers niet buitensluiten, want hij aanvaardt zijn regels: door zichzelf een plaats toe te kennen in de waardeschaal die die wereld zelf heeft opgesteld. Maar evenmin kan hij erdoor erkend worden aangezien hij niet wil meerennen in de wedstrijd voor het meesterwerk. Een impasse dus, tenzij de hele kunstwereld aanvaardt de spelregels te herzien.
Voor Lizène is de middelmatigheid een plaatsbepaling en een stijl. Bovendien is het de grond voor vrijheid in schriftuur en communicatie. In zoverre de kunstenaar geen proeve van talent moet tonen (zijn kunst heeft daar immers geen last van) kan hij het zich permitteren van de ene techniek of het ene medium naar het andere over te schakelen, zoals het hem uitkomt.
Bovendien hoeft zijn praktijk niet gerechtvaardigd te worden door de performance die zij vertegenwoordigt: sinds Lizène zijn plaats in de kunstgeschiedenis eens en voor altijd heeft bepaald moet hij zich geen zorgen meer maken om de originaliteit of om de speciale intensiteit van zijn acties.
Deze moraal van de middelmatigheid is eveneens van toepassing op de schriftuur zelf, die nooit zal verwijzen naar een 'edele' kunst, maar integendeel eerder vervelend, cacafonisch, niet-seductief van vormgeving is. Lizène praat met het lawaai zelf, en stelt er de interactie voor verantwoordelijk. Hij toont ons de luxe van het leven. Ziedaar waarom het ongetwijfeld heel belangrijk is om 's avonds goed je tanden te poetsen.

Vertaling van de samenvatting: K.D.R.

Gerhard Merz: Schwere Reiter, 1985

Ausstellung/Exhibition

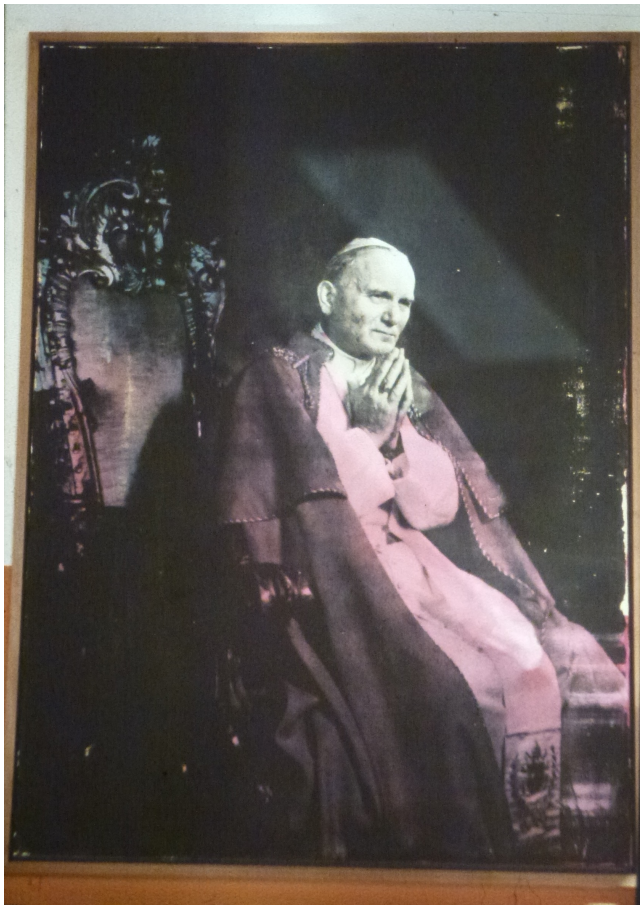
Galerie Werner Thomas, München 1985

Bildstrecke zu/illustrations for:

Thomas Dreher: Gerhard Merz. Werke der achtziger Jahre

In: Artefactum, Nr.25/1985, September/October 1988, p.16-21/68,73f. (Deutsch und Zusammenfassungen auf Englisch, Französisch und Holländisch/German and Summaries in English, French and Dutch).

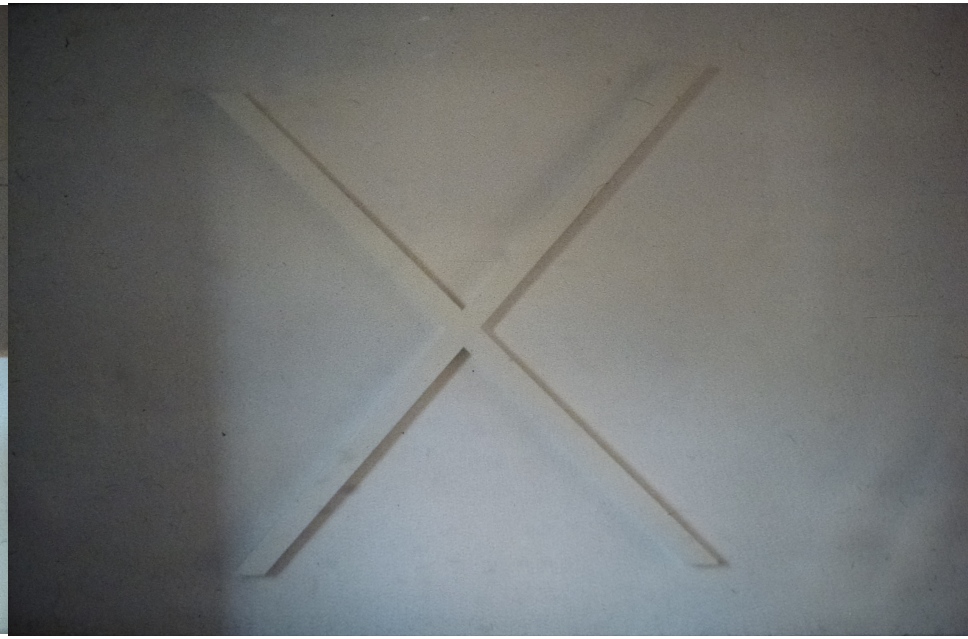
Neu/new in: URL: http://dreher.netzliteratur.net/9_KontextKunst_Merz_Werke.pdf



Oben: Gerhard Merz: Schwere Reiter, 1985. Installation, unter Anderem mit: Manolo Nunez: Les arènes de Picasso, Architekturmodell.

Rechts: Gerhard Merz: Gloria, Habemus Papam, Bild (in der Installationsansicht auf S.18. rechts erkennbar).

Oben: Gerhard Merz: Schwere Reiter, 1985. Installation, unter Anderem mit: Stuhl: Carlo Bugatti: Sedie. Wandskulptur: Sol LeWitt: Symbols.



Oben: Gerhard Merz: Schwere Reiter, 1985. Installation, unter Anderem mit: Sol LeWitt: Symbols, Wandskulpturen.

Oben: Gerhard Merz: Schwere Reiter, 1985. Installation, unter Anderem mit: Links: Salviati: Manu Surealistica, Skulptur. Rechts: Carlo Bugatti: Credenza.

Gerhard Merz: MCMLXXXVIII, 1988

Ausstellung/Exhibition

Staatsgalerie moderner Kunst, München
1988

Bildstrecke zu/illustrations for:

Thomas Dreher: Gerhard Merz. Inferno MCMLXXXVIII.

In: Kunst+Unterricht, Nr.126/1988, Oktober 1988, p.56ff.

Neu/new in: URL:
http://dreher.netzliteratur.net/9_KontextKunst_Merz_Inferno.pdf

Haus der Kunst, ehemalige Staatsgalerie moderner Kunst in München: Vorne (angeschnitten) und hinten sind die beiden Durchgänge durch den Ausstellungsraum, in dem "Inferno MCMLXXXVIII" installiert wurde, zu sehen. Das nächste Bild zeigt, was die/der den Raum betretende BeobachterIn sieht, wenn sie/er nach links geht.

Wandtext: nach Dante Alighieri: La Divina Commedia, Inferno, Canto I, 1.-3. Verszeile: “Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura/chè la diritta via era smarrita.” Messingbuchstaben auf dem Holzrelief, unterhalb des roten Rechtecks: “Inferno”. Holzrelief, schwarz gebeizt, und rotes Pigment auf Leinwand.

Wandinschrift: Non so ben come v'entrai. Original in Dantes La Divina Commedia, Inferno, Canto I, 10. Verszeile: "Io non so ben ridir com' io v'entrai." Darunter 2 Holzreliefs, Ajus massiv, schwarz gebeizt.