PLÄDOYER FÜR EINE NEUE KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

«Drop Sculptures» oder «Plop Sculptures» (Tropfen-Skulpturen) nennen die Amerikaner ironischerweise jene Skulpturen, die eher willkürlich auf einen Platz (hin-)gestellt werden. Das gängige Vorgehen, Plätze, Vorsprünge, Höfe und Parkanlagen mit beliebigen und somit austauschbaren Skulpturen zu besetzen, hat zum wohlbekannten Dauerbrenner der Kritik an «Kunst im öffentlichen Raum» geführt. Ein Katalog von Ursachen wurde in vergangener Zeit aufgedeckt. Gleichzeitig wurde auch deutlich, dass unter den gegebenen Umständen vielleicht punktuelle Verbesserungen möglich sind, dass aber keine eigentliche Neuorientierung dessen stattfinden kann, was eben mit Kunst im öffentlichen Raum und auch mit Auftragskunst bezeichnet wird.

TROTZDEM: WIE KÖNNTE EINE NEUORIENTIERUNG IN DER PRAXIS AUSSEHEN?

Die Ausgangsposition ist klar. Es geht nicht mehr darum, Werke zu installieren, die in der urbanen Umwelt, unabhängig von ihrer Qualität, zu dekorativen Relikten degradiert werden, sondern um Eingriffe und die Schaffung von «Situationen», die der Bevölkerung eine qualitative Verbesserung der Nutzungsmöglichkeiten von Freiräumen bringen. Mit anderen Worten, wir müssen dringend die Problemstellung und die Perspektive, somit den Aufgabenbereich des Künstlers im öffentlichen Raum mit neuen Inhalten füllen.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, Leiter der Kunsthalle Basel. Von 1968 - 77 Direktor des Kunstmuseums Luzern. 1972 Mitglied des Organisationskomitees der documenta 5 in Kassel. Herausgeber zahlreicher Ausstellungskataloge.

A PLEA FOR NEW ART IN PUBLIC SPACES

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

«Drop Sculptures» or «Plop Sculptures» are what Americans ironically call sculptures placed or rather plopped onto public property more or less arbitrarily. The current practice of placing random and therefore interchangeable sculptures in plazas, squares, parks and courtyards has become the all-too familiar target of criticism of Public Art. There is no paucity of plausible explanations for this phenomenon. However, it has become evident that circumstances as they stand today allow only for isolated instances of improvement and not for a basic re-orientation of what is known as Public Art, i.e. art that has been officially commissioned by a public body.

BE THAT AS IT MAY: WHAT COULD IN FACT BE DONE TO IMPLEMENT A RE-ORIENTATION?

The point of departure is clear. The goal is not to put up works that are degraded to decorative relics in an urban environment regardless of their quality, but rather to actively create 'situations' that represent a qualitative improvement in the use of space at the public's disposal. In other words, we must urgently find new approaches and perspectives in order to re-define the artist's contribution to the utilization of public space.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN, Director of the Kunsthalle in Basel. From 1968 - 77 director of the Lucerne Art Museum. 1972 Member of the organizing committee of documenta 5 in Kassel. Editor of numerous exhibition catalogues.

Entweder fahren wir fort im Trott der «Verschönerungsprozesse», die letztlich nur einer Alibihaltung gegenüber den Künstlern und der sogenannten kulturellen Verantwortung entsprechen, oder wir suchen nach neuen Lösungen, die in uns allen — Künstler natürlich (und vor allem) eingeschlossen — wachsen müssen, um dem Kunstwerk im öffentlichen Raum eine soziale, kommunikative und ästhetische Bedeutung zu verleihen.

Radikal gesehen müsste ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler den Punkt anstreben, in welchem sein Werk als solches gar nicht mehr in Erscheinung tritt, obwohl es in sich selbst existent ist: Der Künstler, der seine Persönlichkeit in Ausstellungsräumen zu Recht als das unverfälschlich Eigene zum Ausdruck bringt, wird im öffentlichen Raum aufgefordert, zurückzutreten. Nicht dass er sich verleugnen muss; aber er dient mit der Diskretion höchster Qualität einer Sache, die dem Gemeinwohl, der Nutzbarkeit von Freiräumen, auch einen funktionellen Impuls verleiht.

Ich sage dies in Anbetracht des Umstandes, dass die Parameter musealer Innenräume und urbaner Aussenräume im 20. Jahrhundert, spätestens aber seit dem Zweiten Weltkrieg, allgemein gesehen eine diametral entgegengesetzte Entwicklung erfahren haben. Während die Kunst in den Innenräumen ein hohes Mass an breitgefächerter Eigengesetzlichkeit entwickelte, trägt sie in den Aussenräumen weiterhin die Schicksalsspuren des 19. Jahrhunderts. Die reitenden, schreitenden, liegenden, thronenden, gestikulierenden Figuren wurden ersetzt durch dynamische, statische, gebündelte, verspannte, farbige, verschränkte oder ausgreifende Formen und Akzente. Die Aggression, die solche nutzlosen Gebilde im öffentlichen Raum oft bewirken, ist weniger gegen die Skulpturen selbst als vielmehr gegen ihren Standort gerichtet. Da man aber den Standort nicht angreifen kann, bildet die Skulptur dessen Verkörperung und wird somit zum unmittelbaren Gegenstand des Protestes.

Natürlich gibt es genügend Gründe, warum man über die Arbeit des Künstlers im öffentlichen Raum bisher zu wenig nachgedacht hat. Beispiele dafür sind die sich rapid verändernde achitektonische Umwelt, das Festhalten am überlieferten Werktypus, oft auch verbunden mit dem Umgang mit Kunst als Markenzeichen. Unter solchen Bedingungen waren, notgedrungen, die verzweifelten Bemühungen einer Integration von Kunst und Architektur zum Scheitern verurteilt. Ich möchte in der Folge Beispiele anführen, die zeigen, wie man es anders machen kann. Weitere Beispiele liessen sich finden; Ziel solcher Zusammenstellungen könnte sein, im Hinblick auf die Vermittlung eigentlicher Orientierungshilfen einen ganzen Katalog gelungener Realisationen zu erstellen.

Either we plod ahead with 'beautification measures', which ultimately seek to rationalize our attitude towards artists and so-called cultural responsibility, or we make a genuine effort to find new solutions, which must in the final analysis grow within ourselves — and of course especially within artists — in order to endow Public Art with new social, communicative and aesthetic meaning.

Radically speaking, an artist working in public spaces would have to try to reach the point where his work as such is no longer in evidence although it does in itself exist. In other words: the artist, who justifiably expresses his ego as his inimitable self within the confines of museums and galleries, must now withdraw in response to the challenge of public space. Not that he must deny himself; instead, with discretion of the highest quality, he must lend functional impetus to the common well being and the utilization of empty spaces.

I say this in view of the fact that during the 20th century and especially since the Second World War, the parameters of rooms inside museums and of urban spaces outside have, on the whole, moved in diametrically opposed directions. While art inside has developed a vast and profuse range of autonomous laws, outside spaces continue to bear the fateful traces of the 19th century. Riding, striding, lying, enthroned, gesticulating figures have been replaced by dynamic, static, bundled, taut, colorful, introverted or extroverted forms and accents. The aggression aroused by these useless objects is directed not so much at the sculptures themselves, but rather at the sites upon which they have been 'plopped'. However, since the site itself cannot be attacked, the sculptures, as its embodiment, become the immediate object of protest.

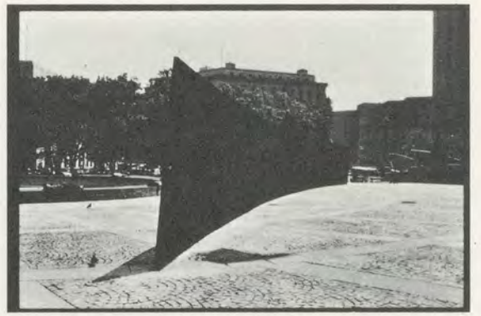
There is certainly no lack of rationalization for having given too little thought to the work of the artist in public spaces. For example, the rapidly changing architectural environment or loyalty to traditional types of statuary often associated with the treatment of art as a trademark. Given these conditions, all desperate efforts to integrate art and architecture have inevitably been doomed to failure. The following examples will show, however, that viable alternatives do exist. And there are others. The object of describing such examples could be to compile a catalogue of successful realizations with a view to providing aids to orientation.

RICHARD SERRA, *«Titled Arc»*, Federal Plaza, New York City, 1981

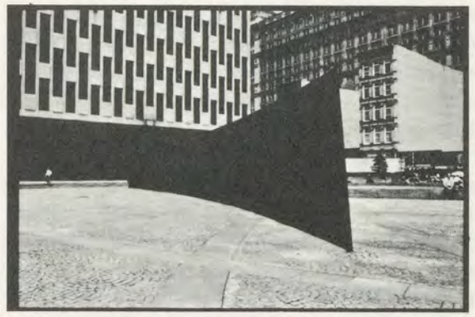
Dem Bildhauer RICHARD SERRA (geb. 1939) ist es gelungen, am *«Federal Plaza»* in New York eine Skulptur aus Eisen zu schaffen, die den Namen der Örtlichkeit wirksam verstärkt. Federal Plaza ist ein durch Treppen abgestufter Platzvorbau des Civic Center, nach Norden und Osten hin geöffnet, jedoch unklar in der Abgrenzung, vor allem durch die zusätzliche, stark befahrene Örtlichkeit im Osten, bedingt durch das Zusammentreffen von Lafayette- und Centre Street, die wiederum durch einen kleinen Park getrennt sind. Geht man nun vom Norden her die Lafayette Street hinunter, sieht man zuerst eine Art Wall, dessen Dimensionen und Form vor allem deshalb nur schwer erkennbar sind, weil der Skulptur optisch ein riesiges, ausser Betrieb stehendes Brunnenbecken vorgelagert ist. Geht man weiter, befindet man sich zwischen dem Civic Center und der leicht nach vorne geneigten, gewaltigen Segmentwand aus Eisen und erlebt ein grossartiges Platz- bzw. Raumgefühl!

1980 veranstaltete das «Forum Basel» (eine Vereinigung von Leuten, die sich mit der Zukunft der Stadt beschäftigen) einen öffentlichen Wettbewerb für die Gestaltung des Marktplatzes. Bedingung bei der Gestaltung war der Einbezug einer WC-Anlage. Die beiden Basler Architekten, JACQUES HERZOG (geb. 1950) und PIERRE DE MEURON (geb. 1950), erhielten für ihr Projekt, dessen Ausführung immer noch aussteht, den ersten Preis. Auf dem Marktplatz steht im Südostteil ein unverhältnismässig kleiner und unansehnlicher Brun-

JACQUES HERZOG, PIERRE DE MEURON, *Project of a fountain for* / Brunnenprojekt für: Marktplatz in Basel, 1980



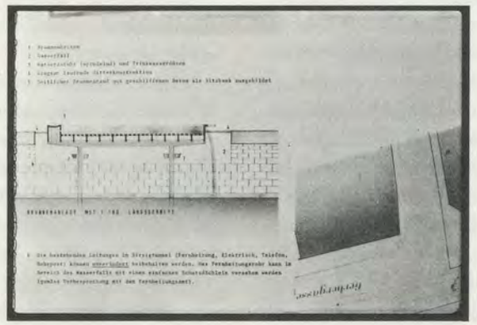
«Titled Arc»



«Titled Arc»

Sculptor RICHARD SERRA (b. 1939) has succeeded in creating a work in iron for Federal Plaza in New York that effectively enhances the name of the space. Federal Plaza, fronting the Civic Center, is edged by layered steps and opens towards the north and east; it is not, however, clearly delineated, especially with the heavy traffic to the east due to the intersection of Lafayette and Center Streets, which are themselves separated by a small park. When you walk down Lafayette Street from the north, you first get the impression of something like a rampart, the size and shape of which is hard to make out, particularly since the view is obstructed by the enormous basin of a disused fountain stretched out in front of the sculpture. As you proceed, you find yourself between the Civic Center and a huge, slightly leaning wall of iron segments that imparts a magnificent sense of spatiality to the plaza.

In 1980 «Forum Basel» (an association of people concerned with the city's future) organized an open competition for remodeling the Marktplatz (Market Square). Entrants were required to include public lavatories in their designs. Two architects from Basel, JACQUES HERZOG (b. 1950) and PIERRE DE MEURON (b. 1950), were awarded first prize for their project, which has yet to be realized. In the southeast section of the square there is an unattractive, disproportionately small fountain. The two architects designed a new one to replace it: a basin, six by ten meters long, raised 40 to 50 centimeters from the ground, to be sited exactly above the Birsig Canal, which flows diagonally underneath the square from the southeast to the northwest. The water in the fountain, flowing in the same direction, would audibly pour into the canal passing by below. The sides, stone



JACQUES HERZOG, PIERRE DE MEURON, *Project of a fountain for* / Brunnenprojekt für: Marktplatz in Basel, 1980

nen. Die beiden Architekten schufen deshalb einen neuen Brunnen, besser: ein zehn mal sechs Meter langes und 40-50 Centimeter über dem Boden sich befindendes Brunnenbecken im selben Teil des Platzes, jedoch genau über dem Birsigkanal plaziert, der den Platz unterirdisch diagonal von Südosten nach Nordwesten durchquert. In die gleiche Richtung soll das Wasser im Becken fliessen, um sich dann in den hörbar darunterfliessenden Kanal zu ergiessen. Die seitlichen Begrenzungen sind durch Steinplatten abgedeckt, welche als Sitzfläche benützt werden können. Der Beckenboden besteht aus Glasbausteinen und wird nachts von unten her beleuchtet, wobei das Licht auch seitlich hervordringt. In der Nordwest-Verlängerung des Birsigkanals ist die unterirdische WC-Anlage geplant. Ziel der beiden Architekten war es, das Wasser des mittelalterlichen Kanals symbolisch auf die Platzebene zu verlagern.

1979 wählte die King County Arts Commission (Washington) ROBERT MORRIS (geb. 1931) dafür aus, eine ausgediente Kiesgrube oberhalb des Kent Valley wieder in die Landschaft zu integrieren. Er schuf eine weitläufige spiralförmige Terrassierung und bepflanzte sie mit Gras. Die Lösung ist derart bestechend und einfach, dass ein Spaziergänger kaum auf die Idee kommen wird, dass hier ein Künstler am Werk war.

Für die documenta 7 hat MARIA NORDMAN (geb. 1943) in der Karlsaue ein zweiteiliges Werk geschaffen. Der eine Teil besteht aus einer quadratischen Vertiefung (ca. 40 cm) mit einem Boden aus Pflastersteinen in weissem Granit und mit einer Umgrenzung aus Platten desselben Gesteins. Beide Steinelemente sind gefundene, beziehungsweise bereits verwendete: dem Strassen- und dem Treppenbereich zugehörend. Der andere Teil des Werkes, um einiges entfernt, besteht aus einem gestampften Erdgeviert, gleich gross wie der erste Teil. Ein doppelt geführtes Pflasterband aus Basalt bildet die Umgrenzung. Beide Teile sind auf den geographischen Norden ausgerichtet.

Maria Nordmans Werk kann man auf völlig verschiedene Weise erfahren. Betrachtet man beide Teile gleichzeitig, so treten zum Beispiel die beiden unterschiedlichen Ebenen in den Vordergrund, die Verschiedenheit der verwendeten Materialien, der Lichteinfall und, bedingt durch die Örtlichkeit, die verschiedenen «Anwendungsmöglichkeiten».

Als ich an einem Sonntagmorgen die Karlsaue durchwanderte, sah ich eine mehrköpfige Familie rundum auf den Steinplatten sitzen; das jüngste Kind spielte in der Mitte. Schlagartig wurde mir bewusst, dass diese Menschen vielleicht gar nicht wussten, dass es sich hier um ein Kunstwerk handelte. Sie hatten ganz einfach einen idealen Ort des Zusammenseins gefunden. Stellen wir uns vor, wir hätten es mit zwei nebeneinanderstehenden Bänken zu tun, wie sie häufig in Parks zu finden sind. Wie spricht man miteinander zu mehre-

ROBERT MORRIS, *Gravelpit* / Kiesgrube in Kent Valley, 1979

Gravelpit / Kiesgrube

MARIA NORDMAN, Kassel, 1982

MARIA NORDMAN, Kassel, 1982

slabs, would double as benches. The bottom of the fountain would be made of glass bricks illuminated from below by night with the light shining through the sides of the basin as well. The lavatories would be located underground along the northwest extension of the Birsig Canal. The architects' design evolved from their wish to shift the water of the medieval canal symbolically onto the level of the square.

In 1979, the King Country Commission (Washington) selected ROBERT MORRIS (b. 1931) for the task of integrating an abandoned gravel pit into the landscape. He created expansive, spiraled terracing planted with grass. The result seems so surprisingly simple and convincing that it would never occur to anyone taking a walk there that an artist had been at work on the landscape.

For documenta 7, MARIA NORDMAN (b. 1943) created a two-piece work in Karlsaue. One piece consisted of a square cavity in the earth about 40 centimeters deep, paved with white granite cobblestones and bordered with granite slabs. Both cobblestones and slabs were found rock that had originally been used for streets or steps. The second part of the work, a bit farther away, consisted of a square of stamped earth the same sizeas the granite square. The boundary was formed by a double band of basalt cobblestones. Both sections faced the geographical north.

Maria Nordman's creation generated a number of totally different responses. When looking at both parts together, one might, for instance, have been struck by the two levels, the difference in materials, the play of light or the various ways of 'using' her work, as defined by the site.

One Sunday morning while meandering through Karlsaue, I came upon a family sitting on the stone slabs with the youngest children playing in the middle. It suddenly occurred to me that these people may not have realized that they were sitting on a work of art. They had simply found an ideal spot for being together. Suppose two benches had simply been placed next to each other as is customary in public parks. How do you talk to several people lined up in a row? It isn't easy. You keep getting in each other's way. The situation is all too familiar. Or say one of the benches was already occupied by someone, I wouldn't want to intrude unnecessarily on someone's privacy or find myself trying to size up my neighbor unobserved. Being able to sit opposite each other on Maria Nordman's simple construction banishes all these ambivalent feelings: the possibility of facing and thus reaching out to one another is inherent in the structure of the situation. — Significantly, the park administration had the work removed at the end of the exhibition.

SCOTT BURTON (b. 1939) creates sculptures shaped like pieces of furniture. The background to this approach is familiar; we need not go into it here. Unique in Burton's treatment of public space is the involvement of his

SCOTT BURTON, *Granite Chairs* / Granitstühle, 1978 - 81

ren, wenn man nebeneinander sitzt? Ich meine, denkbar mühsam. Der eine verdeckt den andern. Jeder kennt diese Situation. Oder: Sehe ich eine Bank und diese ist durch eine Person besetzt, setze ich mich wahrscheinlich daneben auf die noch freie. Es erschiene doch allzu aufdringlich, mich auf die gleiche Bank zu setzen und möglicherweise die neben mir sitzende Person auch noch von der Seite her zu mustern und so weiter. Das Sich-Gegenübersitzen aufgrund der einfachen Konstruktion von Maria Nordman wischt jede der erwähnten Ambivalenzen vom Tisch: Man sitzt sich gegenüber, weil es die Situation so will, beziehungsweise weil die Selbstverständlichkeit der Begegnung es ermöglicht. — Bezeichnenderweise hat die Parkverwaltung das Werk nach Schluss der Ausstellung wieder aufgehoben.

Der Bildhauer SCOTT BURTON (geb. 1939) schafft Skulpturen in Form von Möbelstücken. Das hat bekanntlich Tradition; auf sie brauchen wir hier nicht einzugehen. Das Besondere an Burtons Absichten im öffentlichen Raum ist die Einbeziehung seiner Skulpturen in einen von ihm oder anderen geschaffenen oder bestehenden Umraum, dem selbst skulpturale Bedeutung zukommt oder der diese bereits besitzt. Scott Burton hebt immer wieder die dienende Funktion eines solchen Ensembles und die Diskretion im Erscheinungsbild hervor. In seiner jüngsten Zusammenarbeit mit Siah Armajani kommt sein Bestreben zum Ausdruck, nicht nur mit Projekten, sondern im öffentlichen Bereich auch mit Realisationen wirksam zu werden. - Die beiden *«Granite Chairs»* (1978-81) stehen übrigens nicht an einem definitiven Platz, und die beiden Steinbänke (1980) wurden in einem Lagerraum aufgenommen.

Für SIAH ARMAJANI (geb. 1939) ist Skulptur Architektur und Architektur Skulptur. Er begann 1968 in Minnesota mit dem Bau einer Anzahl von gedeckten Fussgänger-Holzbrücken, welche sowohl die Frage nach der Bedeutung einer Brücke (Position, Sonnenlicht) als auch die der Begehung (Wahrnehmung, Perspektive) stellten. Diese Brücken erfüllen noch heute ihre Funktion und verblüffen durch ihre besondere Konstruktion, wie etwa die perspektivische Verkürzung des gesamten überdachten Durchgangs *(«First Bridge», 1968).* 1970 baute Armajani in der Nähe des Walker Art Centers in Minneapolis die *«Brücke über einen Baum»* als temporäre Konstruktion. Er bezeichnet im Gespräch dieses Werk als «Modell für Respekt».

1979 entsteht für die Winterspiele in Lake Placid ein *«Reading House».* Armajani konstruiert zuerst die Lesebankeinheiten, plaziert diese sodann gemäss drei günstigen Lichteinfällen verschiedener Tageszeiten und baut schliesslich das Haus darum herum. Jede der drei Einheiten erhält ein Fenster zugeteilt. Elektrisches Licht gibt es im «Lese-Haus» nicht.

SCOTT BURTON, *Stone Benches* / Steinbänke, 1980

sculpture in a given habitat or in one created by him or others, which already displays or is subsequently imbued with sculptural significance. Scott Burton always focuses on the subservient function of such an ensemble and thus on discretion of appearance. His interest in working not only on projects but also on public commissions is demonstrated by his latest work with Siah Armajani. — Incidentally, the two Granite Chairs *(1978 - 81) are not on a permanent site and the two stonebenches (1980) werephotographed in storage.*

For SIAH ARMAJANI (b. 1939) sculpture is architecture and architecture is sculpture. He started out in Minnesota in 1968 by building a number of covered, wooden pedestrian bridges, which raised questions as to the meaning of a bridge (position, sunlight) and also the act of crossing one (perception, perspective). Both the function and form of these bridges are still remarkable experiences today: witness the use of perspective in the construction of the entire covered walkway (First Bridge, *1968). In 1970 Armajani built his* Bridge Over A Tree *near the Walker Art Center in Minneapolis as a temporary construction. He calls this work a «model for respect».*

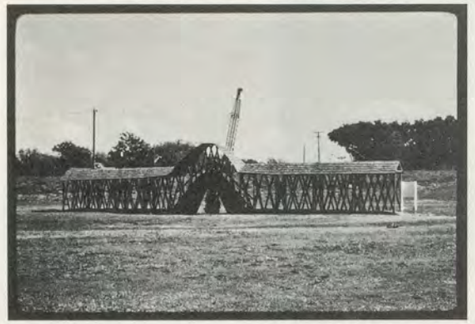
In 1979 he designed Reading House *for the Winter Games in Lake Placid. First he constructed the reading benches, then he placed them where the lighting was most effective at three different times of day, and finally he built the house around them with a window for each of the three units.* Reading House *has no electricity.*

In Art Park, Lewiston (New York), Armajani created Meeting Garden *(1980), a simple construction of a covered and an uncovered section. One sees immediately that this meeting place was designed with a view to both sculptural and utilitarian functions. The open, spacious layout encourages people to stop and linger in close-knit or sparser groups. On the rear wall of the covered section, Armajani has written John Dewey's impressive statement (from* Art as Experience, 1934): «As long as art is the beauty parlor of civilization, neither art nor civilization is secure.»

Armajani's Picnic Garden *in Grand Rapids (Michigan) was completed in 1982. Since there are a number of office buildings around the park, emphasis was placed on the community's desire for something with a purpose. The covered units with picnic tables and benches face several directions to exploit the available sunlight.*

In October, 1983 Armajani built the NOAA Bridge *in Seattle, a rose-colored stone structure inlaid with quotations from Herman Melville's* Moby Dick. *The bridge is supported by a large cement pipe. The relatively narrow pedestrian walkway climbs slightly to the peak of the bridge and drops down again on the other side at the same angle. This up and down movement is clearly coordinated with the reading of the text. Pedestrians would move too quickly on a horizontal bridge; here they linger.*

Armajani's most ambitious undertaking to date (with Scott Burton) is the planning and design of the Battery Park area in New York as part of a vast urban renewal project by architect Cesar Pelli. Artists Robert Morris, Robert Irwin, Richard Fleischner and Athena Thaka were also among those invited to participate in the competition.



Bridge over a tree / Brücke über einen Baum, Minneapolis, 1970

Reading House / Lesehaus, Lake Placid, 1979

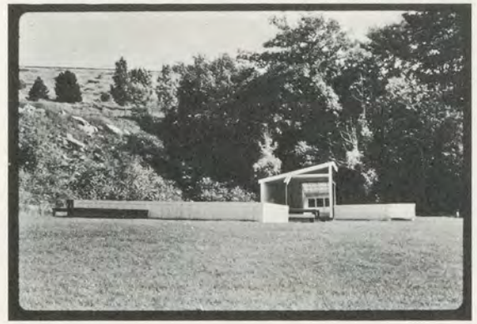
In Lewiston (New York) entsteht 1980 im Art Park der *«Meeting Garden»*, eine einfache Konstruktion mit einem offenen und einem überdeckten Teil. Sofort wird sichtbar, dass dieser Versammlungsort durch eine plastische und zweckdienliche Funktion geprägt ist. Die offene, weiträumige Gliederung regt zum Verweilen an, in dichteren oder lockeren Gruppen. Im überdachten Teil, auf der Rückwand, findet sich der bemerkenswerte Satz von John Dewey (aus «Art as Experience», 1934): *«As long as Art is the beauty parlor of civilisation, neither art nor civilisation is secure»* («solange die Kunst der Schönheitssalon der Zivilisation ist, solange sind weder die Kunst noch die Zivilisation sicher»).

1982 baut Armajani in Grand Rapids (Michigan) einen *«Picnic Garden»*. Da der Park auch von einer grösseren Anzahl von Bürogebäuden umgeben ist, steht der Wunsch der Gemeinde nach etwas Zweckdienlichem im Vordergrund. Die Überdachungen der Sitz- und Tischeinheiten sind nach verschiedenen Seiten gerichtet, dem Einfall der Sonnenstrahlen gemäss.

Im Oktober 1983 entsteht die *«NOAA-Brücke»* in Seattle, ein rosafarbener Steinbau mit eingelegten Texten aus Herman Melvilles «Moby Dick». Trägerelement ist eine voluminöse Zementröhre. Die nur für Personen bestimmte, relativ schmale Gehfläche steigt leicht bis zum Scheitel an und senkt sich auf der anderen Seite in einem symmetrischen Neigungswinkel. Dieses Auf und Ab steht in einem klaren Zusammenhang mit dem Lesen der Texte. Über eine horizontale Brücke würde man hinwegeilen. Bei einer Konstruktion wie dieser verweilt man.

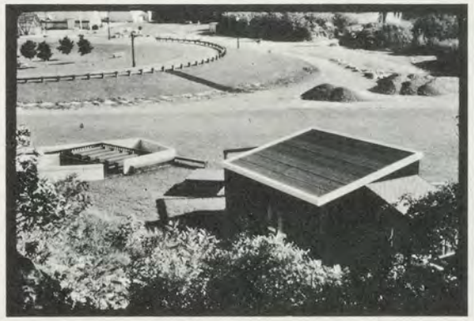
Reading House / Lesehaus

Armajanis bisher umfangreichstes Projekt (zusammen mit Scott Burton) ist die Gestaltung des Battery Park-Bereiches in New York, im Rahmen einer riesigen Überbauung des Architekten Cesar Pelli. Am «eingeladenen» Wettbewerb hatten sich auch die Künstler Robert Morris, Robert Irwin, Richard Fleischner und Athena Thaka beteiligt.



Meeting Garden / Begegnungsgarten, Lewiston N.Y., 1980

Meeting Garden



Meeting Garden

Picnic Garden, Grand Rapids, Michigan, 1982

Meeting Garden

Picnic Garden

Armajani's creative intelligence — manifest in both his style and his sense of meaning, in both pragmatic and utilitarian concerns, in both appearance and service — attracts people from all over, who come asking for ideal solutions. As in 1983, when Boston's city planners approached him with a request to design a building for a somewhat isolated subway station. Armajani knew at once that lighting at late hours was of prime concern in counteracting feelings of fear. Thus he projected a multicolored, illuminated glass roof construction, which he

SIAH ARMAJANI, *NOAA Bridge, Seattle, 1983*

Detail

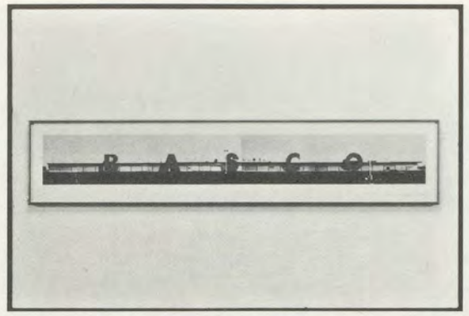
Seine schöpferische Intelligenz nicht für das Stil-, sondern für das Sinnvolle, nicht für das Pragmatische, sondern das Praktische, nicht für das Repräsentative, sondern das Dienende bewirkt, dass von überall her Leute zu Armajani kommen und sich von ihm Ideallösungen erbitten. So geschehen 1983, als die Stadtplaner von Boston mit der Bitte an ihn gelangen, ein Gebäude für eine von der Lage her etwas isolierte Untergrundstation zu entwerfen. Armajani erkennt sofort, dass Licht zur nächtlichen Stunde das entscheidende Element sei, um das Gefühl der Angst zu beheben. Entsprechend projektiert er eine mehrfarbig erleuchtete Glasdachkonstruktion, welche die Verantwortlichen mit dem Künstler zusammen in ausführungsreife Pläne ausarbeiten. Was Armajani anstrebt, hat er anlässlich seiner Realisierung des *«Louis Kahn Lecture Room»* in Philadelphia (1982) in den Worten von Walt Whitman formuliert:

«Wenn die Materialien vorbereitet sind und zur Verfügung stehen,
werden die Architekten erscheinen.
Der stärkste unter ihnen wird jener sein,
der Dich am besten kennt,
alles begreift und allem ergeben ist.
Er und die übrigen werden Dich nicht vergessen.
Sie werden darauf achten,
dass Du in nichts weniger bist als sie.
Du wirst beglückt in ihnen aufgehen.»

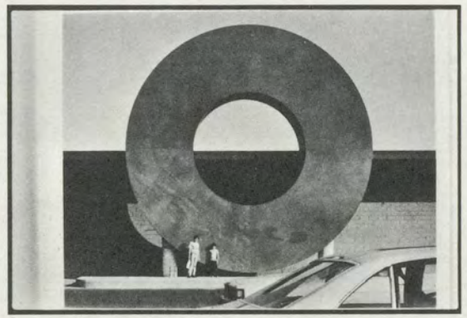
Dass Kunst im öffentlichen Raum auch unmittelbar Teil der Architektur sein kann, zeigt die Verwendung der Schrift bei ROBERT VENTURI (geb. 1925) und JOHN RAUCH (geb. 1930). Betrachtet man das 1960-63 entstandene *«Guild-House»* in Philadelphia, fällt die hervorragende Bedeutung des Schriftbildes im Zusammenhang mit der Gesamtfassade auf. — 1976 bauen die beiden Architekten eine Markthalle für BASCO in Bristol Township (Pennsylvania). Der Firmenname wird in monumentalen, roten Buchstaben vor eine durchgehend blau gestrichene Wand gesetzt. Die Buchstaben sind doppelt so hoch wie die Wand. In der Collage von 1976 (14,5 × 112,5 cm) erkennt man, dass die Wand des circa 100 Meter langen Gebäudes ursprünglich in Natursteinfarben vorgesehen war.

Im oberen Viertel befindet sich auf der ganzen Länge ein rotes Band, das nur von den Buchstaben unterbrochen wird. In der jetzigen Version ist die Wand, einschliesslich des Vorsprungs des Flachdaches, blau gestrichen. — BASCO ist ein aussergewöhnliches und überzeugendes Beispiel für die kühne und ausgewogene Verwendung von Schrift (Proportion und Ausdehnung) innerhalb eines architektonischen Zusammenhangs.

Während Venturi/Rauch ihre Schriftbilder in einen spezifisch architektonischen Zusammenhang stellen, geht JENNY HOLZER (geb. 1959) auf eine ausgesprochen inhaltlich bezogene Art und Weise vor. 1977 hängt sie in ganz Manhatten



ROBERT VENTURI, JOHN RAUCH, *BASCO in Bristol Township (Pennsylvania), 1976*



Detail

then translated into feasible final plans in cooperation with the authorities. At the opening of his Louis Kahn Lecture Room *in Philadelphia (1982), Armajani drew on Walt Whitman to describe what he is trying to do:*

«When the materials are prepared and ready, the architects shall appear.
The greatest among them shall be he
Who best knows you,
And encloses all and is faithful to all.
He and the rest shall not forget you,
they shall perceive that you are not an iota
less than they
You shall be fully glorified in them.»

The ability to establish an affinity between architecture and public art is demonstrated by ROBERT VENTURI'S (b. 1925) and JOHN RAUCH'S (b. 1930) use of letters. The Guild House built in Philadelphia between 1960 and 1963 is distinguished by the superb significance of the lettering in relation to the total façade. — In 1976 the two architects built a covered market for BASCO in Bristol Township (Pennsylvania). The monumental red letters of the company name, towering over a blue wall, are twice the heigth of the building. In the collage done in 1976 (14.5 × 112.5 cm), one can see that no finish was originally planned for the wall of the 100-meter-long building.

On the upper quarter of the wall a red band stretches the entire length, interrupted only by the letters. In the present version, both the wall and the overhang of the flat roof have been painted blue. BASCO is an unusually cogent mani-

JENNY HOLZER, Kassel, 1982

«Truisms» (Binsenwahrheiten) in Form von Offsetplakaten auf. Es handelt sich um Äusserungen, die in alphabetischer Ordnung eine Vielzahl von ideologischen und politischen Meinungen widerspiegeln. In mancher Hinsicht gleichen sie der Stadt, in der sie entstanden sind: eine Stadt, in der die grösstmöglichen Extreme auf kleinstem Raum aufeinanderprallen, sich überlagern und verschieben.

1982, anlässlich der documenta 7, füllt Jenny Holzer die gesamte Aussenwand des Kranefuss Hauses mit einer Auswahl von *«Binsenwahrheiten»*

JENNY HOLZER, New York City, 1982

festation of bold and balanced use of lettering (proportion and expansion) within an architectural context.

While Venturi/Rauch place their lettered works in a specific architectural context, JENNY HOLZER (b. 1959) proceeds with outspoken emphasis on content. In 1977 she plastered New York City with offset posters of her Truisms *— statements in alphabetical order reflecting a multitude of ideological and political opinions. In many respects they are like the city in which they were spawned: a city of untold extremes colliding, overlapping, shifting in the smallest of spaces.*

in deutscher Sprache. An die fünfzig Aussagen reihen sich in gut leserlicher Schriftgrösse aneinander.

Im gleichen Jahr hat sie wie andere Künstler die Möglichkeit, am Times Square in New York City eine Leuchtschrifttafel für ihre «Binsenwahrheiten» einzusetzen. Vor den erstaunten Augen der Stadtbevölkerung erscheinen Aussagen wie *«Geld bewirkt Geschmack», «Folter ist barbarisch»* und *«Sterben für eine Liebe ist wunderbar aber dumm».* — Während ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Basel (Mai - Juni 1984) sind am Barfüsserplatz, im Rahmen einer wandernden Schriftreklame, täglich wechselnde Aussagen aus dem Katalog ihrer «Binsenwahrheiten» zu sehen. Jede Aussage erscheint pro Abend achtzigmal...

Ab 1983 entsteht die *«Survival»-Serie,* die Jenny Holzer 1984 als kleinformatige Selbstkleber an Örtlichkeiten plaziert, wo sie die Menschen unweigerlich zur Kenntnis nehmen müssen: auf Parkuhren, auf Abfalleimern und in Telefonkabinen. Da liest man: *«Der Weltraum befindet sich dort, wo Du Wunder entdeckst, wo Du kämpfst und nie die Erde verletzest. Wenn Du das nicht mehr glaubst, bekommst Du schlechte Laune.»* Oder: *«Stelle jeden Tag Nahrung an den gleichen Ort, rede mit den Leuten und organisiere Sie.»* Ein weiteres Beispiel: *«Gibt es keinen sicheren Ort zum Schlafen, so bist Du ermüdet vom täglichen Herumwandern und fürchtest die Nacht, weil es dann zweimal so gefährlich ist.»*

BARBARA KRUGER (geb. 1945) zeigte bisher ihre Fotocollagen gerahmt, in grossformatigen Dimensionen. Seit 1984 hat sie auch die Möglichkeit, diese entlang der Strassen auf riesigen Reklametafeln publik zu machen. Erstmals wird sie dies im Rahmen einer Ausstellung (organisiert von Diane Shamash) der Minneapolis College of Art und Design Gallery (MCAD Gallery), Minneapolis, tun. Die Künstlerin, ursprünglich von der Werbung herkommend, praktiziert eine unerhört inhaltliche und formale Schärfe in der Verbindung von Schrift und Bild; eine Verbindung, die allerdings nie in ein Aha-Verständnis mündet und oft einen emblematischen Charakter aufweist; eine Verbindung, deren Sinnbedeutung sogar widersprüch-

JENNY HOLZER

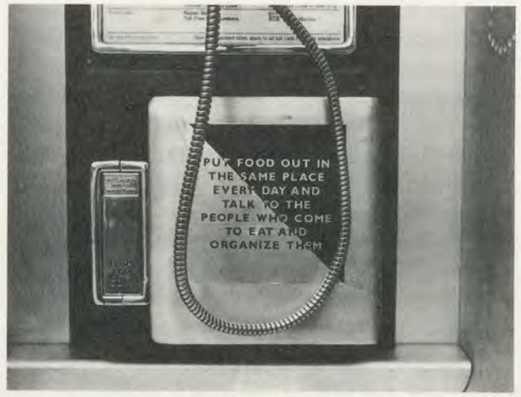
New York City, 1982

New York City, 1982

New York City, 1982

JENNY HOLZER

New York City, 1984



New York City, 1984

New York City, 1984

For documenta 7 in 1982 Jenny Holzer covered the entire outer wall of the Kranefuss building with a selection of Truisms *rendered in German, a sequence of some fifty statements in easily legible lettering.*

The same year she had — like other artists — the opportunity to use the neon lights on Times Square for her Truisms. *She astounded New Yorkers with statements like «Money creates taste», «Torture is barbaric» and «Expiring for love is beautiful but stupid».*

During her show at the Kunsthalle Basel (May -June, 1984), a different selection of Truisms *will be displayed nightly in moving lights on Barfüsserplatz, with each statement appearing eighty times per evening.*

Out of her Survival Series *of 1983, Jenny Holzer has now (1984) made small stickers that she places where they cannot be overlooked, for instance on parking meters, garbage cans, or telephone booths. One can read statements such as: «Outer space is where you discover wonder, where you fight and never hurt earth. If you stop believing this, your mood turns ugly.» Or: «Put food out in the same place every day and talk to the people who come to eat and organize them.» A third example: «When there is no safe place to sleep you're tired from walking all day and exhausted from the night because it's twice as dangerous then.»*

So far BARBARA KRUGER (b. 1945) has shown her large-format photo collages hung in frames. This year in 1984, however, she will have the opportunity to show them publicly on billboards as part of an exhibition organized by Diane Shamash at the Minneapolis College of Art and Design Gallery (MCAD Gallery). The artist, originally in advertising, practices an unparalleled acuity of content and form in her combination of lettering and picture which does not, however, yield an aha-experience and often displays an emblematic character — a combination whose significance may often seem contradictory. Sometimes while chasing after perspectives of meaning and sense hinted at in her picture-word combinations, one gets lost in the dark; at other times, the viewer is hit squarely in the face, in the head, in the stomach. «Your moments of joy have the precision of military strategy», can be read in the rising and falling lines of a work done in 1970. A torch in front of an overexposed heart is held by the fist of an outstretched arm, thrust into the side of the picture.

BARBARA KRUGER, 1980

lich erscheinen kann. Gewissermassen: Einmal rennt man den angepeilten Sinn- und Bedeutungsperspektiven der Bild-Wort-Kombinationen nach, weil sie sich im Raum verdunkeln; das andere Mal wird man voll von ihnen getroffen — in die Augen, in den Kopf, in den Magen. *«Deine Freudensmomente haben die Präzision militärischer Strategie»,* steht in auf-und absteigenden Zeilen in einer Arbeit von 1970. Ein ausgestreckter Arm stösst seitlich mit einer Fackel in der Faust ins Bild, vor eine überblendete Herzform.

Mit Klanginstallationen für den öffentlichen Raum beschäftigt sich seit 1968 MAX NEUHAUS (geb. 1939). Folgende Konstanten lassen sich in seinem Schaffen feststellen:

a) Er geht — ob Innen- oder Aussenraum — stets von einer gegebenen Situation aus. Das heisst: Er verwendet prinzipiell das vorhandene Environment mit seinen architektonischen, landschaftlichen und geräuschimmanenten Eigenschaften. Demzufolge ist ein sorgfältiges Rekognoszieren unumgänglich.
b) Er produziert keine wesensfremden Geräusche und Klänge.
c) Er intensiviert und modifiziert eine vorhandene akustische Situation in einer für das routinierte Ohr auf Anhieb fast unmerklichen Art und Weise. Er macht so die üblichen Wahrnehmungen eines Raumes, eines Umfeldes, einer Örtlichkeit und die je spezifischen Eigenheiten bewusst. Erst ein aufmerksames Hin- und Zuhören während der Begehung ermöglicht ein sukzessives Eindringen in den akustisch veränderten Innen- und Aussenraum.
d) Er verwendet stets Klangquellen, die elektronisch, über den Synthesizer erzeugt werden, also keine Tonträger. Die so produzierten Klänge besitzen weder einen Anfang noch ein Ende und funktionieren Tag und Nacht.
e) Auf die Wahrnehmung seiner Arbeiten bezogen, kann man festhalten: Zuerst nimmt man Geräusche und Klänge wahr, identifiziert sie ganz selbstverständlich mit etwas, das man zu kennen glaubt und stellt im Nachhinein fest, dass es eine manchmal wenig deutlich geprägte Verschiebung zwischen dem Wahrgenommenen und dem damit Identifizierten gibt. Diese Verschiebung gleicht einem Zwischenraum, ist das, was als Klang-Raum-Bild im Gedächtnis (in der Erinnerung) haften bleibt.

1977 entsteht die *«Times Square»*-Klanginstallation. Sie funktioniert Tag und Nacht und befindet sich zwischen der 46. und 45. Strasse, dort, wo sich Broadway und 7th-Avenue zu überschneiden be-

MAX NEUHAUS (b. 1939) has been working on sound installations in public spaces since 1969. The following constants are evident in his work:

a) Point of departure is always an existing situation, whether inside or out. In other words, Neuhaus uses the particular environment — its architecture, its landscape, its sounds. This necessitates a thorough reconnaissance of the surroundings.
b) He produces no alien noises or sounds.
c) He enhances an aural situation in such a manner that the change is almost imperceptible to listeners accustomed to its sounds, thus making the perception of a space, of an environment, of a location with its specific features a conscious act. Only by listening and moving around with attentive concentration can one penetrate the acoustically modified inside or outside space.
d) He always uses a synthesizer, sounds produced electronically; he does not use tapes. These sounds have neither beginning nor end; they run 24 hours a day.
e) In terms of the perception of his works, the following observations can be made. One first perceives noises and sounds and is quick to identify them with what one already knows. Only later does one discover a displacement — sometimes more, sometimes less apparent — between one's perception and that with which one has identified it. This displacement is like a gap, a sonority-space-image that becomes fixed in one's mind like a memory.

Times Square Piece *was executed in New York in 1977. It is a permanent installation that works around the clock. Between 45th and 46th Streets where Broadway and Seventh Avenue begin to intersect, there is a traffic island covered by a subway ventilator grid about 10 meters long. Casual pedestrians will hardly notice the intense, organ-like sound coming from the grid, and if they do, they will probably attribute it to a transformer. But when the ear-splitting subway thunders by beneath their feet, they will be suprised to find that the intense, organ-like sound continues unabated. — Here again, Neuhaus began by taking up a possible, existing sound, in fact by taking in the entire aural situation of that particular location. Actually, there is no transformer or generator there, but similar sounds occur at comparable places in the city.*

In the catalogue of the Kunsthalle Basel *(1983), Carter Ratcliff describes one of Neuhaus' most recent sound installations, completed in the summer of 1983 at the Villa Celle near the small Tuscan city of Pistoia.*

«It is an outdoor work. Dense shrubbery hides sound-generating equipment that Neuhaus usually tucks away beneath metal grills or behind the walls of buildings. Yet the grounds of the Villa Celle are not as different from an urban sculpture garden as they look at first glance. The Villa's glades and lawns provide sites to a number of works by contemporary sculptors; further, this is a picturesque garden laid out in the 19th-century with the intention of turning a stretch of terrain into a work of art. Setting aside its physical form for a moment, in order to consider the garden as an art-world institution, one could say that its relationship to the sculpture it contains is much like that of a museum building to the works it exhibits. As a consequence, Neuhaus proceeded much as he often has before.

The first step was to find a site; the next, to note its patterns of ambiant sounds; then, to devise sonorities that both blend with the ambiance and also, if one listens attentively, set themselves apart. The piece is situated on a gently sloping hillside, shady thanks to an abundant leafiness, where the sound of cicadas and other chirping, buzzing insects provides most of the noise — or song, if one likes. When breezes occur, they provide a counterpoint, though of course a musical term of that sort must be taken figuratively. Entering an environment of pleasant, exceedingly familiar summer sounds, Neuhaus responds with sonorities just as high-pitched as the cicadas' but not as rhythmic. Sounds from two speakers rise and fall against the output of two more, whose flow of unchanging tones set the boundaries of the piece.

The moment one begins to hear a persistent upper register drone, one has, so to speak, found one's way into the work. Soon the play of its variable pitches becomes audible. Along certain paths of approach, one hears the shifting patterns of the piece first. Directional differences of this kind orient the ear to the work, the work to its site, and oneself to one's location — one's contingent place in the world — at the moment of hearing.

The Villa Celle provided Neuhaus with an important opportunity to engage 'nature' — that is, nature with a capital 'N'. Granted, a 19th century Italian garden laid out on principles established for those of 18th century

ginnen. Da gibt es eine Fussgängerinsel, versehen mit einem rund zehn Meter langen Lüftungsgitter der U-Bahn. Nichteingeweihte werden den intensiven, orgelähnlichen Klang kaum wahrnehmen. Sollten sie es dennoch tun, werden sie diesen Klang vielleicht mit einem Transformer in Verbindung bringen. Wenn dann aber die U-Bahn mit ohrenbetäubendem Geräusch unter ihren Füssen durchdonnert, werden sie mit Erstaunen feststellen, dass der intensive Ton unvermindert und kontinuierlich hörbar ist. — Ausgangspunkt war auch hier die Idee, ein mögliches, vorhandenes Geräusch aufzugreifen, überhaupt auf die Geräuschsituation am Ort einzugehen. Ein Transformator oder Generator waren zwar an dieser Stelle nicht vorhanden, doch findet man ähnliche Geräusche an vergleichbaren Örtlichkeiten innerhalb der Stadt vor.

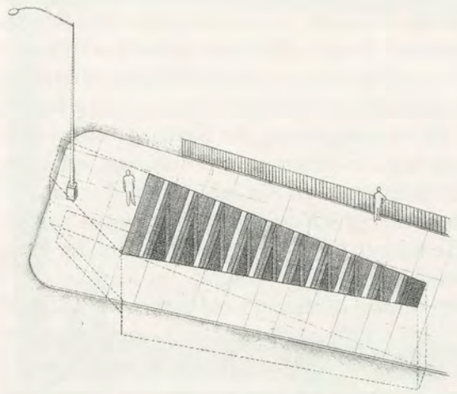
Carter Ratcliff beschreibt im Katalog der Kunsthalle Basel eine der jüngsten Klang-Installationen, die Neuhaus im Sommer 1983 bei der Villa Celle eingerichtet hat, einer Liegenschaft unweit von Pistoia: «Es handelt sich um eine Freiluftinstallation. Die Klangerzeuger, welche der Künstler meistens in vergitterten Schächten oder hinter Wänden versteckt, werden hier dem Auge durch dichtes Gestrüpp entzogen.

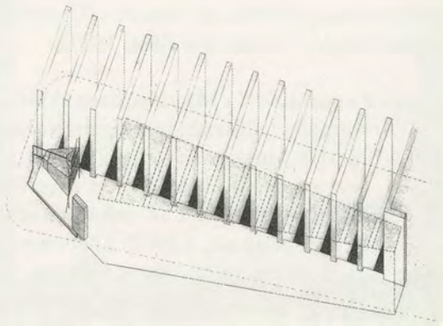
Die Umgebung der Villa Celle ist von einem städtischen Skulpturen-Garten nicht so verschieden, wie man das auf den ersten Blick meinen könnte. Die Anlagen aus Wegen und Rasenstücken bilden den Hintergrund für verschiedene Werke zeitgenössischer Bildhauer: zudem handelt es sich um einen pittoresken Garten im Geiste des 19. Jahrhunderts, um eine Anlage, die ein Stück Landschaft in ein Kunstwerk verwandelt.

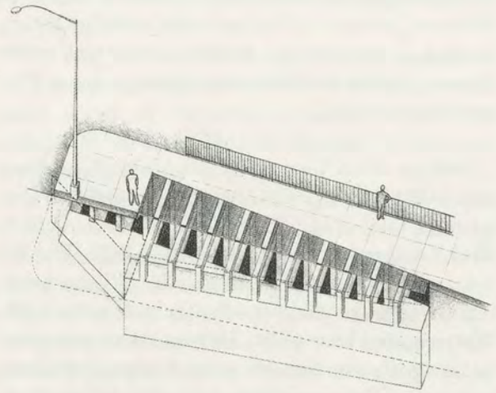
Neuhaus ging bei seiner Arbeit in dieser Umgebung ähnlich vor wie bei seinen früheren Werken. Der erste Schritt bestand darin, den Bereich für das Werk zu sondieren. Beim nächsten Schritt ging es darum, die Textur der Geräusche in der Umgebung des ausgewählten Ortes wahrzunehmen, um dann in einer dritten Phase die Klangqualitäten zu 'komponieren', die sich mit der Umgebung vermischen und sich, wenn man genau hinhört, zugleich auch von ihr absetzen. Die Installation befindet sich auf einem leicht abfallenden, schattigen Hügelchen, das erfüllt ist vom Geräusch oder — wenn man so will — vom Gesang der Zikaden und anderer zirpender und summender Insekten. Einen Kontrapunkt — wobei dieser musikalische Begriff natürlich in übertragenem Sinn zu verstehen ist — bildet der ab und zu auffrischende Wind. Auf diese, von lieblichen und wohlvertrauten Sommergeräuschen erfüllte Umgebung reagierte Neuhaus mit Klängen, die ebenso hoch gestimmt sind wie das Zirpen der Zikaden, die aber weniger rhythmisch erklingen. Die Grenzen der Installation werden von vier Lautsprechern bestimmt, wobei steigende und fallende Klänge aus zwei der Lautsprecher gegen einen gleichbleibenden Klang aus den beiden übrigen gesetzt sind.

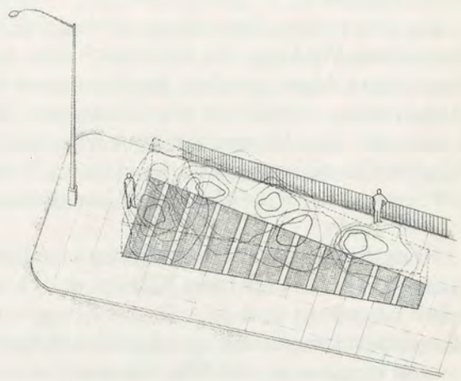
Sobald man ein hohes Dröhnen zu hören beginnt, hat man sozusagen den Weg zu dieser Installation gefunden, und sehr bald ist dann auch das Spiel der variierenden Tonhöhen zu vernehmen. Auf anderen Zugangs-Wegen hört man zuerst die wechselnden Klangmuster. Solche richtungsbedingten Wahrnehmungsdifferenzen lenken die Aufmerksamkeit des Ohrs auf das Werk, lokalisieren dieses und vermitteln zugleich im Hörer selbst das Bewusstsein seiner Ortsabhängigkeit im Augenblick des Hörens — und für seinen eher zufälligen Platz in der Welt.

Die Installation bei der Villa Celle war für Neuhaus eine einzigartige Gelegenheit, sich mit Natur auseinanderzusetzen; das heisst, mit 'Natur' in Anführungszeichen, wenn auch mit einem grossen N, denn man muss zugeben, dass ein nach englischen Vorstellungen des 18. Jahrhunderts angelegter italienischer Park aus dem 19. Jahrhundert sicher nicht der naturhafteste Ort ist, den man sich vorstellen kann. Trotzdem bedeutet die Villa Celle für Neuhaus eine beträchtliche und für ihn ungewöhnliche Herausforderung, war doch eine Reihe von Klangfarben zu finden, welche einer von Insekten, von raschelnden Blättern und von gelegentlichem Vogelgezwitscher geschaffenen Klangkulisse standzuhalten hatte. Hier war der Künstler weit weg vom Times Square, weit weg von jenem grossstädtischen Gedröhn und Ge-









MAX NEUHAUS, *«Times Square», Acoustic Projekt* / Projekt für eine Klanginstallation, New York, 1977

England is not the most Natural place imaginable. In certain ways, it is as artificial as any site in the middle of Manhattan. Nonetheless, the Villa Celle project offered Neuhaus a challenge he usually doesn't have to face — that of designing a range of sonorities to play off against an ambiance created by insects, rustling leaves and the occasional bird. He was far from Times Square, far from any urban buzz of the kind that has done so much to form his ideas about environment, population, and the ways in which works of art can mediate between the two.»

Max Neuhaus' Time Pieces *are acoustic projects designed for large spaces, manifesting themselves at certain intervals, as opposed to his 24-hour continuums.*

«A sonority integrated with its surroundings begins softly, grows over a period of minutes and suddenly disappears. The mixture of the sonority with the sounds in

brumme, das seine Vorstellungen über die Umwelt und ihre Bewohner so stark geprägt hatte und ihn nach Wegen suchen liess, durch Kunstwerke zwischen den beiden zu vermitteln.» (Carter Ratcliff, in: Katalog Kunsthalle Basel 1983).

«Time Pieces» sind für Max Neuhaus akustische Grossraumprojekte, die sich, im Gegensatz zu den über 24 Stunden funktionierenden Dauer-Installationen, nur zu bestimmten Zeiten manifestieren. «Ein Klang, integriert in seine akustische Umgebung, hebt sanft an, schwillt über eine Zeitspanne von Minuten an und verschwindet plötzlich. Die Vermischung des Klanges mit den Geräuschen der Umgebung und sein allmähliches Anwachsen tragen dazu bei, dass man nichts bemerkt. Erst wenn der Klang verschwindet, realisieren die Zuhörer, dass er vorhanden gewesen war ...» (M.N.)

Die Idee zu den «Time Pieces» entstand 1979 in Form einer Weckuhr, die den Schlafenden nicht durch einen Alarm, sondern durch unvermittelte Ruhe wecken würde (was eine Klang-bzw. Tonkontinuität des Uhrmechanismus voraussetzt). Neuhaus konzipierte das Werk auf breiter Ebene. 1982 entwickelte er die Idee als ein Grossraumprojekt für Tokio.

Wenn die Örtlichkeiten von sehr verschiedenen, weit voneinander entfernten Klängen und Geräuschen beeinflusst sind, schwillt der Klang — der akustischen Umgebung sich sukzessive anpassend — nur langsam an. Bei Örtlichkeiten mit mehr einheitlichen, nahe beieinander liegenden Klang- und Geräuschmustern schwillt er relativ schnell an.

Für Max Neuhaus sind die «Time Pieces» ein Anliegen von grösster Bedeutung. Auf einen Grossraum ausgedehnt, bilden sie für eine Bevölkerung etwas Verbindendes, in welchem sich die Leute erkennen und wiedererkennen. Der Vergleich mit den Kirchenglocken liegt nahe, und Neuhaus führt ihn auch an. Aber Glocken haben etwas Explizites, oft auch zu Aggressives. Das Sich-Erkennen und -Wiedererkennen soll, wie Neuhaus sagt, in den «Time Pieces» eher als ein tägliches, meditatives Moment zum Ausdruck kommen, als eine sanfte, fast unmerkliche Übereinstimmung derer, die sich angesprochen fühlen. Über einen langen Zeitraum hinweg würden jedoch — so Neuhaus — mehr und mehr Menschen an der täglichen Übereinstimmung teilnehmen, weil die Wahrnehmung des Klanges und sein abruptes Verschwinden auch unbewusst erfolgen. (Gewissermassen als Klanghistoriker hat der Kanadier Murray Schafer auf das unbewusst Verbindende solcher Klänge — zum Beispiel der alten Nebelhörner — hingewiesen.)

Ich erinnere mich sehr wohl daran, wie während der Ölkrise 1973 in der Schweiz einige autofreie Sonntage verschrieben wurden. Am ersten dieser Sonntage wachte ich früh morgens der ungewohnten Stille wegen auf. Die Arbeiten Max Neuhaus ordnen sich genau in diesen schwierigen Bereich der unbewusst-bewussten akustischen Wahrnehmung ein; sicherlich nicht nur deshalb, weil er in früheren Jahren als Perkussionist wichtige Erfahrungen gesammelt hat, sondern auch, weil er die Notwendigkeit der Bewusstmachung solcher Prozesse erkannt hat.

Zuletzt seien hier auch die Video-Kurzfilme von ROBERT WILSON (geb. 1941) angeführt. Unter dem Titel *«Video-50» (ZDF/Film, Video Collectif Paris-Lausanne)* entstanden sie 1978-1980. Die 20-Sekunden-Sequenzen sind gemäss Wilson beliebig erweiterbar und für öffentliche Räume (z.B. Warteräume) konzipiert. Sie «erzählen» immer eine Geschichte im Sinn einer bildhaften Umschreibung von Alltagsempfindungen oder Alltagsbegebenheiten, die jeder Betrachter auf die eigene Situation beziehen kann. Es sind Bilder von einer ausserordentlichen Dichte und Ausdruckskraft.

Da alle Werke von Robert Wilson, ob Film oder Bühne, stets über die Zeichnung entstehen — jede Einstellung, jede Bewegungskonstellation wird mittels dem Stift festgehalten —, zeigen wir hier zwei Beispiele aus dem Szenario von *«Einstein on the Beach» 1975 (Musik: Phil Glass, Choreographie: Andy de Groat).*

ROBERT WILSON, *Illustrations from the Scenario* / Illustrationen aus dem Szenario: *«Einstein on the Beach», 1975*

its environment, and its very gradual growth, cause it to go unnoticed. When it disappears listeners first realize it was there...» (M.N.)

The idea for Time Pieces *was initially realized in 1979 as a personal alarmclock which woke sleepers with sudden silence. In 1981 Neuhaus conceived it as a large scale public work. In 1982 he developed the idea as a large space project for Tokyo.*

When the location yields sounds and noises far removed from one another, the sonority swells only gradually and is thus integrated into its aural surroundings. In locations where sound and sound patterns are more uniform and closer together, the sonority swells relatively quickly.

For Max Neuhaus, Time Pieces *are a concern of the greatest importance because, extended over a large space, they exert a unifying influence on a public; people find and recognize each other. The apt association with church bells has also occurred to Neuhaus, but there is something too explicit, too aggressive about them. Finding and recognizing each other, according to Neuhaus, takes the shape of a more ordinary, meditative moment, of an almost imperceptible accord among those to whom his work appeals. But as time passes more and more people would share in this ordinary accord because perception of the sound and its abrupt disappearance also take place unconsciously.*

(Canadian Murray Schafer, a sound historian one might say, has pointed out the unconscious unifying effect of such sounds as fog horns.)

I can well remember the car-free Sundays that followed in the wake of the 1973 oil crisis. I woke up early in the morning on the first such Sunday because of the unaccustomed quiet. The work of 43-year-old Max Neuhaus deals precisely with this domain of conscious-unconscious aural perception, not only because of important insights gained in his early days as a percussionist, but also because of the realization that making this domain conscious is a vital concern.

Finally, I should like to mention ROBERT WILSON'S (b. 1941) video shorts. Made between 1978 and 1980, they are entitled Video-50 *(ZDF/Film Video Collectif Paris-Lausanne). The sequences, 20 seconds long, can be extended ad libitum, according to Wilson, who designed them for public spaces such as waiting rooms. They all 'tell' a story in the sense of a visual paraphrase of ordinary feelings or actions, which each viewer can translate into the terms of his own situation. Wilson's images often display an extraordinary density and power of expression.*

Since all of Robert Wilson's works, whether on stage or screen, are sifted through the medium of the drawing (he draws every shot, every constellation of movements), two illustrations are shown here from the scenario for Einstein on the Beach, *1975 (music: Phil Glass, choreography: Andy de Groat).*

ZUM SCHLUSS

Die mir bekannten Beispiele sind so ausgewählt, dass sie in gewissen Fällen Extrempositionen markieren. Das scheint mir, um auf die Spannweite der Möglichkeiten hinzuweisen, bei der beschränkten Auswahl unumgänglich.

Ich habe Joseph Beuys nicht vergessen: seinen Begriff der sozialen Plastik, der den Menschen als schöpferisches Wesen beinhaltet. Ebenso wenig seine 1964 formulierte Empfehlung, die Berliner Mauer der besseren Proportionen wegen um fünf Centimeter zu erhöhen, und sein grossartiges Projekt für den Innenhof des Justizministeriums in Düsseldorf: ein Kubus aus Eisen, in dem aus verschieden gerichteten Düsen Wasser mit Gewalt gegen die Innenflächen donnert.

JEAN TINGUELY, *Fountain* / Brunnen in Basel, 1977

Gibt es beispielsweise in Basel ein grösseres, Tag für Tag funktionierendes Ereignis als den Tausende von Menschen erfreuenden Brunnen von Jean Tinguely (geb. 1925)? Auch solche Skulpturen oder Skulpturenensembles sind heute möglich, gewiss, aber sie sind derart selten, ausserhalb jeglicher Norm, dass sie nicht zum Ausgangspunkt einer Argumentation genommen werden können, die darauf hinzielt:

---

a) DIE KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ALLGEMEIN AUS DER HEUTIGEN SITUATION ZU BETRACHTEN.
b) AUF WEGE HINZUWEISEN, DIE, GERADE VON SOLCHEN SELTENEN REALISATIONEN ABWEICHEND, IN NOTWENDIGE, «ANGEWANDTE» BEREICHE MÜNDEN MÜSSEN.

IN CONCLUSION

The examples familiar to me have been selected in such a fashion that, in some cases, they illustrate the extremes. Given the limited choice available and the wish to accentuate the palette of possibilities, this was unavoidable.

I have not forgotten Joseph Beuys: his concept of social sculpture sees man as a creative being. For instance, his 1964 recommendation for improving the proportions of the Berlin Wall by making it five centimeters higher, or his marvelous project for the inner courtyard of the Ministry of Justice in Düsseldorf: an iron cube fitted with strategically sited nozzles out of which water, shot at high pressure, pounds against the walls of the building.

Or is there any event comparable to the excitement of Jean Tinguely's (b. 1925) fountain in Basel, running day after day after day to the delight of thousands? Such sculptures or sculptural ensembles are admittedly conceivable today, but they are so rare, beyond all norms, that they cannot yield the point of departure for the following goals:

---

a) THAT PUBLIC ART GENERALLY BE VIEWED IN TERMS OF THE SITUATION TODAY;
b) THAT PATHS, CLEARLY DEVIATING FROM SUCH RARE REALIZATIONS, BE FOUND THAT WILL NECESSARILY LEAD TO 'APPLIED' FIELDS.

One of the rare successful realizations is the imposing sculpture of Enzo Cucchi, executed for the Sculpture Exhibition in the Brüglingerpark in Basle, 1984. Incredible, how Cucchi succeeds in uniting nature and anti-nature by using two parallel ten-meters high bronze «feelers» growing out of the ground at an oblique

ENZO CUCCHI, Basel, 1984

Zu den seltenen Realisationen gehört die gewaltige Skulptur von Enzo Cucchi, ausgeführt für die Skulpturenausstellung im Brüglingerpark, Basel 1984. Unglaublich, wie es Cucchi mit den zwei parallel, in geneigtem Winkel aus der Erde wachsenden, bronzenen, rund zehn Meter hohen «Fühlern» gelingt, Natur und Antinatur zu vereinen. Denn diese «Fühler» — das Werk besitzt keinen Titel — sind als Baumstämme mit Vertiefungen gestaltet, über die sich bis zu den Enden wie Baumpilze kleine Totenköpfe ziehen, um so die eigene Geschichte der beiden Stämme zu betonen. Formal hat Cucchi weder eine ästhetische noch eine funktionale Integration angestrebt, und doch scheint es, als sei dieses Werk ein für allemal Ausdruck eines ursprünglichen Sichbewusstwerdens dieser Landschaft; ja, als sei es der Wunsch des historischen Parkes, sich dergestalt zu manifestieren.

Und wie steht es mit Harald Nägeli (geb. 1940), dem «Sprayer von Zürich», in dessen Kielwasser das Sprayen hierzulande, wenn auch unter anderen Voraussetzungen, zu einer sportlichen Form des nächtlichen Protestes wurde? Mit Wehmut denkt man an die grazilen Strichmännchen zurück, von den Behörden mit Eifer als Umweltsverschmutzung entfernt und das juristisch erstellte Konto des «Delinquenten» belastend. Was sind sie anderes als Kobolde, die über Mauern und Fassaden eilen, Wesen gegen den tierischen Ernst? Sie fehlen uns, weil wir uns in ihnen erkannt haben. Sie erschienen uns als Menetekel und als ein Stück Freiheit, wie die farbig besprayten U-Bahnzüge in New York, die sich dem Auge des Betrachters als ein Stück abgerungener Freiheit offenbaren. — Wie teilt sich geheime Freude mit? In einem lustigen Augenzwinkern.

Wenn im kürzlich eröffneten Erweiterungsbau des Kunstmuseums Bern die Hängeflächen grau gestrichen sind, os ist das zwar nicht eine Idee des Künstlers Rémy Zaugg (geb. 1943); aber er hat sich bereit erklärt, die Graumischung in Verbindung mit einer komplexen Beleuchtungsanlage vorzunehmen. Mir scheint, eine solche Arbeit muss im Rahmen der gegebenen Architektur als ein höchst bedeutender künstlerischer Beitrag gesehen werden — in Anbetracht der Aussage des Künstlers, dass «die vorrangige und wesentliche Funktion des Kunstmuseums darin besteht, das Werk sehen und wahrnehmen zu lassen, die wahrnehmungsmässige Auseinandersetzung zu fördern, sie herbeizuführen und dem Werk die Chance zu geben, seine materielle und symbolische Eigenart bis ins Innerste auszudrücken ...» (Rémy Zaugg).

Während Daniel Buren 1972, anlässlich der documenta 5, die Wände gewisser Räume mit einem Tapetenmuster von weissen, 8, 7 Centimeter breiten, vertikalen Bändern auf weissem Grund überziehen liess, Wände, auf denen dann zum Beispiel ein Jasper Johns hing, und damit, wenn auch diskret, seine willkürliche Präsenz manifestierte, tritt Rémy Zaugg nur noch im Sinn einer optimalen Dienstleistung in den «Vordergrund», die seine Identität überhaupt nicht mehr feststellen lässt. — (Bei Daniel Buren dagegen bilden bekanntlich die verschiedenfarbigen, 8, 7 cm breiten Bänder auf weissem Grund eine Art Modulor.)

Das alles gibt es zu bedenken. Hic et nunc. Die Bereitschaft der Künstler ist gross, weil sie das Entgegenkommen auf einer qualitativen und sinnvollen Ebene verspüren.

angle! For these «feelers» — the work is untitled — are shaped as tree-trunks marked with identations, covered with small death-heads all the way to the top like with fungi, in order to emphasize the history of these tree-trunks. Formally Cucchi has not aimed towards an aesthetic or functional integration, nevertheless, this work seems to stand there once for all as the expression of the primordial emergence of this landscape into consciousness; indeed, as if this historical park wished to manifest itself definitively in this manner.

HARALD NÄGELI, *The Sprayer of Zurich*, 1979

And what about Harald Nägeli (b. 1940), the «Sprayer of Zürich», in whose wake spray painting here in Switzerland ended up as a sporting form of nocturnal protest, although under different auspices? Wistfully I look back on his graceful stick figures, which the authorities assiduously removed as pollution, charging the delinquent's bank account with the expenses incurred. Nimble imps fleeting across walls and façades — a delightful antidote to deadly earnest. We miss them because in them we recognized ourselves. They were like the handwriting on the wall, like a breath of freedom, like the colorfully sprayed subway cars in New York that seem to be a scrap of hard-won freedom. — How do you share secret joys? With a whimsical wink of the eye.

The partitions of the recently opened extension at the Kunstmuseum Bern *have been painted gray; although not artist Rémy Zaugg's (b. 1943) idea, he agreed to combine the gray tone with his design for a complex lighting system. I think a contribution of this kind within a given architectural context is a major artistic achievement, especially in view of the artist's statement that «the first and foremost function of an art museum consists of enabling the viewer to see and perceive a work, thus fostering the perceptual dialogue, provoking it and giving the work a chance to express its innermost material and symbolic individuality...»*

For documenta 5 in 1972, Daniel Buren had the walls of certain rooms painted white and then papered with white lengths of wallpaper 8. 7 centimeters wide, on which the work of a Jasper Johns was hung, for example, so that the rooms manifested — albeit discreetly — Buren's arbitrary presence. Rémy Zaugg makes his presence felt only in the sense of perfecting a service; his identity is no longer perceptible at all. — (Daniel Buren's 8. 7 centimeter wide lengths, on the other hand, with their different hues on a white ground form a kind of Modulor.)

The time to act has come. Hic et nunc. Arists are highly receptive because they feel the wish to collaborate on a qualitative and meaningful level.

(Translation: Catherine Schelbert)

LITERATURHINWEISE

REFERENCES

ALLGEMEIN / GENERAL

Robert Pincus-Witten, Postminimalism, Out of London Press, New York 1977 (Burton).

Scale and Environment: 10 Sculptors, Walker Art Center, Minneapolis, Minn. 1977.

Germano Celant, Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art, ed. «La Biennale di Venezia», 1977.

«Skulptur», Ausstellung in Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Schlossgarten, Universität, Aasee 1977. Katalog I: Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart. Katalog II: Projektbereich.

Young American Artists, 1978 Exxon National Exhibition, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Burton, Armajani).

Germano Celant, Das Bild einer Geschichte 1956/1976 — Die Sammlung Panza di Biumo, Electa International Mailand 1980 (Nordman).

Urban Encounters, Art/Architecture/Audience, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania 1980.

Pier + Ocean, Hayward Gallery London / Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1980 (Nordman).

Art in Public Places, A Survey of community-sponsored projects supported by The National Endowment for the Arts, Edited by Andy Leon Harney, Partner for Livable Places 1981 (429 21st Street N.W. Washington D.C. 20036).

Developments in recent Sculpture, Whitney Musum of American Art, New York 1981 (Burton).

FAF: PFPAFP, Form and Function: Proposals for Public Art for Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts 1982 (Armajani, Burton, Wilson).

Metaphor, New Projects by Contemporary Sculptors, Hirshorn Museum and Sculptor Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C. 1982 (Armajani, Morris).

74th American Exhibition, The Art Institute of Chicago, Chicago 1982 (Armajani, Burton).

documenta 7, Kassel 1982, 2 Bände (Armajani, Burton, Nordman, Zaugg).

Environmental Improvement Study relative to small Park Developments 1982, FACS, 237 Lafayette Street, New York, N.Y. 10012.

Konstruierte Orte, 6 × D + 1 × NY, Kunsthalle Bern 1983.

Aamana Society, Environmental Art Park, Project Report, Approval and Overview Committee, 1983, FACS, 237 Lafayette Street, New York, N.Y. 10012.

Republic of Ciskei, Culture Park Facility, Formal Program-Research Program, 1983, FACS, 237 Lafayette Street, New York, N.Y. 10012.

Calvin Thomkins, The Art World — Like Water in a Glass, in: The New Yorker Magazine, 21. März 1983, S. 92-97.

Baukunst-Kunst am Bau, in: aktuelles bauen (Zürich), Juli 1983.

Gary Garrels, Beyond The Monument, in: Katalog MIT Hayden Corridon Gallery, Boston, Mass. 1983

The House That Art Built, The Main Art Gallery, Visual Arts Center, California State University, Fullerton 1983 (Armajani).

Site-The Meaning of Place in Art and Architecture, in: Design Quarterly, Nr.122, Walker Art Center and MIT, 1983 (Armajani, Burton).

Projekte für Basel, Architektur-Wettbewerbe 1979 - 1983, Baudepartement Basel, Hochbauamt, Münsterplatz 11, 4001 Basel (Herzog / De Meuron).

Lucius Burckhardt, Das unsichtbare Design, in: Basler Zeitung (Basler Magazin, Nr.44) 5.11. 1983.

Walter Grasskamp, Künstlerischer und kultureller Raum — Warum wird Kunst im Aussenraum zerstört?, in: Kunst-Bulletin (Bern), Nr.4, April 1984.

MONOGRAPHISCHE HINWEISE / SPECIAL LITERATURE

SIAH ARMAJANI
Michael R. Klein, Siah Armajani, in: Katalog Scale and Environment: 10 Sculptors, Walker Art Center, Minneapolis, Minn, 1977.

Robert Pincus-Witten, Siah Armajani: Populist Mechanics, in: Arts Magazine (New York), Oktober 1978.

Robert Berlind, Armajani's Open-Ended Structures, in: Art in America (New York), Oktober 1979.

Diana Shaffer, Gardens, Newsstand, and Usable Spaces, in: Art Express, (New York), Vol. 2 Nr.3, Mai/Juni 1982.

The Hudson River Museum, Trevor Park-on-Hudson, Yonkers, New York 10701, 1982.

A Poetry Lounge, Baxter Art Gallery, California Institute of Technology, Pasadena, California 91125, 1982.

John Ashbery, Armajani: East Meets Midwest, in: Newsweek (New York), 4. April 1983.

SCOTT BURTON
Roberta Smith, Scott Burton: Designs on Minimalism, in: Art in America, November/Dezember 1978.
The Forth Worth Art Museum, Forth Worth, Texas 1983 (Wanderausstellung).

ENZO CUCCHI
Skulptur im 20. Jahrhundert, Katalog zur Ausstellung im Merian-Park Basel, 3.6.-30.9.1984, Stampa, Spalenberg 2, CH-4051 Basel.
Sandro Chia, Enzo Cucchi: Scultura andata, Scultura storna, Emilio Mazzoli Editore, Modena 1982.

JENNY HOLZER
Truisms and Essays (Viersprachig), Nova Scotia Pamphlets III, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia 1984
Katalog Kunsthalle Basel/Le Nouveau Musée Villeurbanne 1984

ROBERT MORRIS
Claude Gintz, Du Minimalisme au Baroque, ou les Métamorphoses de Robert Morris, in: ARTISTES, (Paris), März-April 1981.

MAX NEUHAUS
Musée d'Art de la Ville de Paris, ARC, 1983.
Kunsthalle Basel 1983.

MARIA NORDMAN
Germano Celant, Urban Nature: The Work of Maria Nordman, Artforum, März 1980.
Ein Schiff / Karlsaue, München (Schirmer/Mosel), 1984.

SPRAYER VON ZÜRICH
(Harald Nägeli), Mein Revoltieren, mein Sprayen, Bern (Benteli), 2. ergänzte Auflage 1983.

RICHARD SERRA
Arbeiten 66 - 77, Kunsthalle Tübingen/Kunsthalle Baden-Baden 1978.
Clara Weyergraf, Richard Serra: Interviews etc. 1970 - 80, Hudson River Museum, Yonkers, New York 1980.
Interview: Richard Serra and Peter Eisenman, in: Skyline (New York), April 1983.
New Sculpture, Akira Ikedea Gallery, Tokyo 1983.
Around The Corner, A Sculpture Installation, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York 1983.
Harriet Senie, The Right Stuff, in: ARTnews (New York), März 1983.

JEAN TINGUELY
Annemarie Monteil, Der Tinguely-Brunnen in Basel, Birkhäuser Verlag, Basel 1980.

VENTURI/RAUCH
Robert Venturi, Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Bauwelt Fundamente 50, Braunschweig 1978.
Venturi/Scott Brown/Izenour, Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Bauwelt Fundamente 53, Braunschweig 1979.
Kunstgewerbemuseum Zürich, Verlag Niggli, Zürich 1979.
Architectural Monographs, Bd.1, London (Academy) 1980.

ROBERT WILSON
From a Theater of Images, The Contemporary Arts Center Cincinnati/Neuberger Museum, State University of New York, College at Purchase 1980.

RÉMY ZAUGG
Dedans-Dehors/Dehors-Dedans, 1968 - 1972, Kunstmuseum Basel 1972.
«Réflexion 1977», Kunsthalle Bern 1979.
Die List der Unschuld, das Wahrnehmen einer Skulptur, Ed. Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1982.
Le Singe Peintre, Aargauer Kunsthaus, Aarau 1982.
Ausstellung Balthasar Burkhard, Kunsthalle Basel 1983.
Für das Kunstwerk, Kunstmuseum Bern-Atelier 5, Zürich (Ammann) 1983.