

16 / 71 nach

**lenk  
mack  
pfahler  
uecker**

xxxxv biennale di venezia padiglione tedesco

**mack**

Non si può parlare di Mack senza nominare il gruppo ZERO, che, dopo la Bauhaus, è probabilmente il più importante gruppo di artisti in Germania, che l'artista fondò assieme a Otto Piene nel 1958 ed al quale appartenne anche Günther Uecker. Così come alla Bauhaus — contrariamente ad un'opinione largamente diffusa — non vi era uno stile uniforme, ma piuttosto un principio che diventava uniformemente efficace nelle opere di tutti, così poco e così tanto avevano a che fare l'uno con l'altro gli artisti del gruppo ZERO; talmente diversa era la loro impostazione artistica. Questo portò infine, nel 1966, allo scioglimento del gruppo. Gli artisti s'erano imposti: Un'associazione con questo scopo utilitaristico non era più necessaria. Si era concordi nel respingere la pittura nucleare ed i suoi concetti sovraccarichi di emozioni e di idee ristrette, ma si era anche concordi nel sorpassare le tradizioni convenzionali stabilitesi nei musei, e di erigere, in un'ora zero, liberi da compromessi riassicurati, una nuova sensibilità e con ciò anche una nuova intensità. Mack disse più tardi: «Anzitutto dovevo rendermi conto come le leggi della visione, note dal tempo del rinascimento e che anche nell'arte moderna fanno ancora paurosamente tradizione, non hanno più alcun valore. Lo spazio non era più lo spazio; il tempo non era più il tempo; la materia non era più la materia; tutte le relazioni e proporzioni non quadravano più (1969)». Era soprattutto Mack a non accettare la costrizione dell'attività creativa in spazi liberi tollerati dalla società e in istituzioni restaurative limitate nel loro effetto, come ad esempio il museo, e avanzò — molto prima del «land art» — con il suo concetto entro nuove dimensioni e spazi: cielo, mare, Antartide, deserti, in un mondo «la cui espansione non era più adattabile alle classiche regole di misura, volume e proporzioni».

Di tutti gli artisti del gruppo ZERO, Mack aveva le idee più utopiche, più schiette. Una schiettezza che ottenne il suo particolare valore solo allorché Mack l'usò in modo così estroverso che pareva esaurirsi nella sua visibilità. «Credo dunque sempre più a ciò che si può vedere! Sì, si deve vedere così chiaramente da far cessare il pensare e il fantasticare». (New York 1964). La debolezza di alcune opere di Yves Klein — che Mack apprezza molto — è, a mio avviso, che esse hanno ambizioni metafisiche e che pertanto non possono, a volte, sfuggire completamente al pericolo dell'illustrazione. L'espansione del concetto dell'arte, e nello stesso momento la sua limitazione al visibile, al momento in cui ha luogo il rapimento, è senza dubbio una conquista personale di Mack, indipendente dal gruppo ZERO. Proprio questa finitezza, questa «superficialità» e anonimità nel formale, sono la premessa perché spazio e tempo si lascino rappresentare nella loro infinitezza e illimitatezza nei lavori di Mack.

Sotto quest'aspetto, al progetto Sahara, concepito già nel 1958, spetta un significato assolutamente centrale nell'opera di Mack. Mack ha depositato questo concetto in «Zero 3» del 1961: 13 stazioni, steli di luce, superfici a specchio, vele bianche, formazioni di sabbie mobili, colonne di fumo e di fuoco, vegetazioni formali, un corso interminabile di specchi nel quale si muovono uomini vestiti con tessuto speculare che rispecchiano il cielo infinito, di palloni d'argento librati nel cielo, e di gigantesche formazioni di luci rotanti con strutture di movimento che si trasferiscono costantemente l'una nell'altra. «La spedizione della nostra immaginazione s'allontana inarrestabilmente dalla malinconia opprimente delle vecchie abitudini, la cui ossidazione arcaica noi chiamiamo: cultura europea». Una visione di dimensioni imponenti nella quale l'arte ha il compito di visualizzare la natura con l'aiuto della tecnica, di tramutarne l'esistenza funzionale in una nuova presenza ottica.

Soltanto in rapporto ad un film su Mack (Tele-Mack 1968) si riesce, anche se solo in modesta misura, a comprendere una parte di questi concetti. Mack ha collocato strutture d'argento nel deserto, a sud dell'Oasi di Kebili, con l'intenzione di articolare la luce nell'immensità infinita dello spazio. Intanto fece esperienze completamente nuove. «Tutto ciò che ho fatto nel deserto non ne ha lesa la verginità, bensì l'ha confermata. Nei migliori momenti, le mie opere diventavano sensazioni ottiche, esse stesse inviolabili, invulnerate, invulnerabili, forti e grandi come la natura.» Che tali concetti non siano realizzabili entro una mostra o un museo, oppure su tela — Mack ha dipinto il suo ultimo quadro convenzionale nel 1963 — non è difficile comprendere. Per lui l'arte non è qualcosa che si chiude ermeticamente davanti alla tecnica o alla natura, qualcosa da esercitare isolatamente. La forza dell'immaginazione e la fantasia creativa dell'artista diventano un mezzo dove s'incontrano la prima e la «seconda» natura, dove diventano visibili.

It is impossible to write about Mack without mentioning ZERO, next to the Bauhaus probably Germany's most important group of artists, founded by Mack with Otto Piene in 1958, and numbering among its members also Günther Uecker. In the same way as the Bauhaus — despite widely held opinions to the contrary — did not work in a unified style, but rather conformed in all their works to a principle equally effective in each case, so the ZERO artists have everything or nothing to do with one another, their artistic approaches differing so widely. This fact finally led to the breakup of the group in 1966. The artists had made their way and did no longer need to work in a group.

They were unanimous in their rejection of tachisme and its emotionally overlaid and restricted concepts, and just as determined to revise the established traditions of the museum and its convictions and at "zero hour", unburdened by compromises promising an escape route, to bring into being a new sensibility and thus also a new intensity. Mack later declared: "I first had to become aware that the laws of vision, known to us from the renaissance, are no longer valid, despite the fact that they flaunt themselves to a horrifying extent in modern art. Space was no longer space; time no longer time; dimensions no longer dimensions; all the relationships and proportions had ceased to coincide" (1969). It was Mack above all who refused to accept the limitation inflicted by society of creative activity to the free areas it tolerated and to institutions limited in their effect and restorative in their function. Typical of these: the museum. Mack, long before "land art" was known, penetrated new dimensions and spaces with his concept: the sky, the sea, the Antarctic, the deserts — surroundings "the expansion of which could no longer be accommodated to the classical rules of measure, volume, and proportions". Of all ZERO artists, Mack had the most utopian, the most open conception. An open approach which gained its special quality only as a result of Mack's extrovert application, which seemed to cause it to become exhausted in its very visibility. "I always believe more readily in what one can see! In fact one must be able to see so well that thought and fantasy are no longer necessary". (New York, 1964). In my opinion it is a weakness of much of Yves Klein's work — an artist whom Mack appreciates much — that it has metaphysical ambitions and thus at times cannot entirely avoid the risk of illustrativeness. The exposure of the concept of art and at the same time its restriction to the visible, the moment at which the fascination occurred, is undoubtedly Mack's personal achievement, independent of ZERO. It is just this finiteness, this "superficial" quality and the anonymity of the formal which form the precondition for Mack's ability to represent space and time in their infinity and limitlessness in his works.

In this context the Sahara project, conceived as long ago as 1958, occupies a position of central importance in Mack's activity. Mack defined this concept in "Zero 3", published in 1961: 13 stations, light pillars, mirror surfaces, white sails, formations of windblown sand, columns of smoke and fire, formal vegetation, an endless track of mirrors on which persons in reflecting clothing move and reflect the endless sky, silver balloons floating in the sky and giant rotating light formations with continually intersecting movement structures. "The expedition of our imagination continually soars away from the stifling melancholy of old habits, the archaic oxidation of which we call the European civilization". A vision of monumental dimensions, in which art has the task of rendering nature visual with the aid of technology, and converting its functional existence into a new optical presence. A film about Mack ("Tele-Mack 1968") is first to realize part of his dreams, if only on a modest scale. Mack set up silver structures in the desert south of the Kebili oasis, with a view to directing light into the endless expanse of space. He assembled completely new experiences during this film. "Everything I did in the desert did not injure its purity but rather confirmed it. At the finest moments my works became optical sensations themselves as un-touchable, uninjured, incapable of injury, powerful and boundless as nature." It is easy to understand that concepts like these can be realized neither within the framework of an exhibition or a museum nor for that matter on canvas. Mack painted his last conventional picture in 1963. Art for him is not something hermetically sealed off against technology or nature and to be pursued in isolation. The artist's power of imagination and creative fantasy becomes a medium in which the "first" and "second" natures meet and become visible.

Man kann über Mack nicht schreiben, ohne ZERO zu erwähnen, diese nach dem Bauhaus wohl wichtigste Künstlergruppe in Deutschland, die er zusammen mit Otto Piene 1958 gründete und zu der auch Günther Uecker gehörte. So wenig es im Bauhaus — entgegen einer weitverbreiteten Ansicht — einen einheitlichen Stil gab, eher ein in den Arbeiten aller gleichermaßen wirksam werdendes Prinzip, so wenig und so viel hatten die ZERO-Künstler miteinander zu tun, so unterschiedlich war ihr künstlerischer Ansatz. Dies führte schließlich 1966 zur Auflösung der Gruppe. Die Künstler hatten sich durchgesetzt, ein Zweckverband war nicht mehr nötig.

Einigkeit bestand in der Ablehnung des Tachismus und dessen von Emotionen überlasteten und eingeengten Konzepten, einig war man sich aber auch darin, die im Museum etablierten Traditionen und Überzeugungen zu überholen und in einer Stunde Null, unbelastet von sich rückversichernden Kompromissen, eine neue Sensibilität und damit auch eine neue Intensität zu setzen. Mack sagte später einmal: »Zunächst mußte mir bewußt werden, wie die aus der Renaissance bekannten Gesetze des Sehens, die auch in der modernen Kunst noch immer erschreckend tradieren, überhaupt nicht mehr gelten. Raum war nicht mehr der Raum; Zeit war nicht mehr die Zeit; Masse nicht mehr die Masse; alle Relationen und Proportionen stimmten nicht mehr (1969)«. Vor allem Mack war es, der die Einengung kreativer Tätigkeit auf von der Gesellschaft tolerierte Freiräume und auf in ihrer Wirkung beschränkte, restaurative Institutionen, wie etwa das Museum, nicht akzeptierte und — weit vor »land art« — mit seiner Vorstellung in neue Dimensionen und Räume vorstieß: den Himmel, das Meer, die Antarktis, die Wüsten, in eine Umwelt, »deren Ausdehnung den klassischen Regeln von Maß, Volumen und Proportionen« nicht mehr anzupassen war.

Von allen ZERO-Künstlern hatte Mack die utopischste, die offenste Konzeption. Eine Offenheit, die ihre besondere Qualität erst dadurch erhielt, daß Mack sie so extrovertiert anwandte, daß sie sich in ihrer Sichtbarkeit zu erschöpfen schien. »Ich glaube also immer mehr an das, was man sehen kann! Ja, man muß so gut sehen können, daß das Denken und Phantasieren wieder aufhört« (New York 1964). Es ist meiner Meinung nach die Schwäche mancher Arbeiten von Yves Klein, den Mack sehr schätzt, daß sie metaphysische Ambitionen haben und deshalb der Gefahr des Illustrativen bisweilen nicht ganz entgehen können. Die Öffnung des Kunstbegriffs und gleichzeitig seine Einschränkung auf das Sichtbare, auf den Moment, in dem Faszination sich ereignet, ist zweifellos Macks persönliche und von ZERO unabhängige Leistung. Gerade diese Endlichkeit, dieser »Oberflächlichkeit« und Anonymität im Formalen sind die Voraussetzung dafür, daß Raum und Zeit in ihrer Unendlichkeit und Unbegrenzbarkeit sich in den Arbeiten von Mack repräsentieren lassen.

In diesem Zusammenhang kommt dem Sahara-Projekt, konzipiert bereits 1958, eine für das Werk von Mack ganz zentrale Bedeutung zu. Mack hat dieses Konzept in »Zero 3« von 1961 niedergelegt: 13 Stationen, Lichtstellen, Spiegelflächen, weiße Segel, Formationen des Flugsandes, Rauch- und Feuersäulen, formale Vegetationen, ein endloser Corso aus Spiegeln, auf dem Menschen in Spiegelgewebe gekleidet, welche den endlosen Himmel spiegeln, sich bewegen, Silberballone, die im Himmel schweben und riesige rotierende Lichtformationen mit kontinuierlich ineinander übergehenden Bewegungsstrukturen. »Die Expedition unserer Imagination entfernt sich unaufhaltsam von der beklemmenden Melancholie der alten Wohnheiten, deren archaische Oxydation, wir die Kultur Europas nennen.« Eine Vision in gewaltigen Dimensionen, in welcher der Kunst die Aufgabe zukommt, mit Hilfe der Technik die Natur zu visualisieren, ihre zweckbestimmte Existenz in eine neue optische Präsenz zu überführen. Erst im Zusammenhang mit einem Film über Mack (Tele-Mack 1968) gelingt, wenn auch in bescheidenen Ausmaßen, die Realisation eines Teils dieser Vorstellungen. Mack stellte silberne Strukturen in die Wüste, südlich der Oase Kebili, in der Absicht, das Licht in der unendlichen Weite des Raumes zu artikulieren. Dabei machte er ganz neue Erfahrungen. »Alles, was ich in der Wüste getan habe, hat ihre Unberührtheit nicht verletzt, sondern bestätigt. In den besten Momenten wurden meine Werke zu optischen Sensationen, die selbst unberührbar, unverletzt, unverletzlich, stark und groß wie die Natur waren.« Das solche Konzepte im Rahmen einer Ausstellung oder eines Museums ebensowenig wie auf einer Leinwand, Mack malte sein letztes konventionelles Bild 1963, zu verwirklichen sind, läßt sich leicht einsehen. Kunst ist für ihn nicht etwas, das sich gegen Technik oder Natur hermetisch abgrenzt, das isoliert zu betreiben ist. Die Imaginationskraft und die kreative Phantasie des Künstlers wird zum Medium, in welchem sich erste und »zweite« Natur begegnen, ins Sichtbare treten.

## Testi di Mack

La scoperta che nasce quasi per caso: l'inaspettato apparire dell'arte, irrita la nostra coscienza semplice rendendola critica. La riflessione teorica è fatale all'artista solo quando è speculativa, cioè quando non precede, e segue poi, la sensazione dell'immagine verificata. Non ho mai esitato a riflettere sul mio lavoro pittorico. 1958 Non è possibile parlare di creazione di forme nel senso inteso fino adesso. Al superamento della policromia per mezzo del colore stesso fa riscontro la rinuncia alla composizione a favore di una zona strutturale semplice, cioè un insieme semplice di tutti gli elementi figurativi. Il pittore ottiene (fra l'altro) l'unità del suo quadro per il solo fatto che conosce perfettamente le semplici parti del quadro; al posto del particolare affascinante subentra l'elemento strutturale senza attrattiva, il quale ha senso solo allorchè ha una relazione figurativa, cioè la rappresenta; in questo modo, un elemento strutturale conquista la sua individualità, il suo significato insostituibile; di per sé stesso un tale elemento non ha un senso. 1958

... il vano figurativo, oggettivo-fisico, va respinto, anche quando si fa passare per astratto. Allo stesso modo, anche lo spazio figurativo atmosferico è un naturalismo. 1958

Un'inaspettata possibilità di rendere visibile il movimento estetico, risultò allorchè misi accidentalmente un piede su di un sottile foglio di metallo appoggiato sopra un tappeto in sisal. Quando sollevai il foglio la luce ebbe modo di vibrare. Poichè il tappeto era stato fabbricato meccanicamente è naturale che anche l'impronta fosse meccanica, decorativa; il movimento della luce riflettente era completamente indifferente e noioso. I miei rilievi metallici, che preferirei chiamare rilievi luminosi, e che vengono formati unicamente con la pressione delle dita, abbisognano, al posto dei colori, della luce, perchè possano vivere. Lucidati a specchio, basta un piccolo rilievo per scuotere la luce e metterla in vibrazione. La bellezza possibile a queste creazioni sarebbe una pura espressione della bellezza della luce. 1958

Per fortuna, la natura terrestre non permette ancora che tutto l'inventario del nostro mondo s'allarghi uniformemente nello spazio; sotto allo stesso cielo troviamo ancora delle riserve della natura i cui spazi straordinari devono avere dimensioni talmente grandi che sembrino, che persino le esplosioni atomiche si perdano in esse.

Ammetto che tali spazi riempiono la mia immaginazione, e ammiro in gran parte la calma della loro instancabile espansione. Lo spazio aperto e profondo, che non vuol trovare il suo confine neppure nell'orizzonte, è la sfera libera per lo sguardo dei miei occhi, il quale scorre il vicino ed il lontano senza direzione e senza intenzione, etereo; finchè il mio sguardo ritorna a me. L'esperienza della vastità resta in me.

In tali spazi, la nitidezza della luce e la pionezza del silenzio si amplificano costantemente. Tramite la luce, lo spazio riceve la sua sensualità, la sua atmosfera, la sua trasparenza. La luce rende leggero lo spazio.

Il silenzio conferisce allo spazio il suo peso; tramite il silenzio lo spazio diviene udibile. In questi spazi sentiamo che i nostri sensi sono finemente accordati. Io mi auguro che si visitino simili spazi immensi della natura per poter realizzare in essi il secondo spazio visibile: lo spazio dell'arte. Questo spazio artificiale io lo chiamo la riserva dell'arte, in questa riserva, che infine sarà totale, l'arte deve trovare una nuova libertà. Il progetto Sahara deve mettere in movimento questa libertà. 1961

Il problema mille volte discusso, riguardante l'integrazione dell'architettura e dell'arte figurativa, non verrà scosso finchè committente, architetto e artista non si troveranno davanti al compito comune di realizzare un'architettura completamente libera da funzionalità.

Una tale architettura esigerebbe le medesime premesse che presentano ancora le fantastiche architetture classiche in tutto il mondo: un desiderio irrazionale di bellezza, portato da tutti gli uomini, procurato dal committente, realizzato dal costruttore edile, completato dall'artista. 1964

La sorpresa più allietante per i miei occhi è stata però la scoperta che lo spazio e la luce sono sì più forti delle opere artificiali, ma che le mie costruzioni relativamente piccole possono ridurre in sé la vastità infinita dello spazio ed articolare la chiarezza della luce che tutto abbraccia. 1969

La mia arte non è un'astrazione della natura e non vuole riportare una vittoria sulla natura; la natura non è il mio nemico. I musei sono contro di me quando acquistano le mie opere. Così mi è stata confermata una mia convinzione: quegli oggetti il cui aspetto fa dimenticare all'osservatore la vecchia questione della colpa, esaudiscono maggiormente le mie aspettative artistiche, sia che ciò che egli vede sia arte o meno. A me basta l'irrealtà del fascino... 1969

The discovery, taking place almost by accident, that art comes about unexpectedly, irritates our naive consciousness and makes it critical. Theoretical reflection is only a trap for the artist if it is speculative, that is to say if not preceded and again followed by the sensation of the picture which has come about. A have never hesitated to reflect on my own activity as an artist. 1958

From the shaping of forms in the existing sense can no longer be spoken. The conquering of colorfulness by color itself corresponds to the abandonment of composition in favor of a simple structure zone, in other words the simple juxtaposition of all picture elements. The artist attains unity in his picture inter alia only to the extent that he is very well aware of the function of the individual picture elements; attractive detail is superseded by completely unattractive structure elements, meaningful only if they have a relationship to the picture, or represent such a relationship. By this means a structural element obtains its individuality, its unmistakable meaning; in itself, such an element is meaningless. 1958

... the physical-objective picture space must be rejected, even when it has an abstract form. In the same way, the atmospheric picture space is naturalism. 1958

An unexpected opportunity to make aesthetic movement visible arose when I accidentally trod on a thin metal sheet lying on a sisal carpet. As I picked up the sheet the light was able to vibrate. Since the carpet was a mechanical product, the impression it left was also mechanical and decorative. The movement of the reflected light was entirely monotonous and boring. My metal reliefs, which I would prefer to call "light reliefs", are formed solely by finger pressure, and need light in place of color to come alive. If given a mirror polish, even slight relief effect will suffice to disturb the peace of the light and cause it to vibrate. If these picture compositions are found attractive, then this is purely the expression of the beauty of light. 1958

Luckily nature has not yet allowed the complete inventory of our world to be distributed evenly over the available space on the globe. Under the same sky we can still find nature reservations, unusual spaces which must be of large size, must create the impression that atom bomb explosions would dwindle and be lost inside them.

I admit that such spaces fill my imagination, and not least I admire the casual manner in which they spread out so untiringly. The deep, open space, not willing to stop even at the horizon, is the free sphere for my gaze, which hurries without purpose or direction over near and far, weightless, until it returns to me. The experience of the vastness remains in me then.

In such spaces the clarity of light and the fullness of calm can spread themselves permanently. Light gives the space its purpose, its atmosphere, its transparency. Light removes weight from space.

Calm gives space its weight; through calm the space becomes audible. In such spaces we feel that our senses are finely tuned.

I desire to seek out such ungraspable natural spaces in order to realize in them the second, comprehensible space, that of art. I call this artificial space the art reservation. In this reservation, intended one day to be total, art shall find a new freedom. The Sahara project is intended to bring about freedom. 1961

The problem of integration between architecture and pictorial art has been discussed a thousand times, but will not be shaken until patrons, architects and artists face up to the common task of producing an architecture entirely without purpose. Such architecture would require the same conditions as the fantastic classical architecture throughout the world still reveals: an irrational desire for beauty, expressed by all men, conveyed by the patron, realized by the builder and completed by the artist. 1964

The most pleasant surprise for my eyes was the recognition that space and light are indeed more powerful than my artificial works, but that my relatively small constructions can reduce the endless expanse of space in themselves and can articulate and intensify the all-embracing luminosity of light. 1969

My art is not an abstraction of nature, and does not seek victory over nature. Nature is not my enemy. The museums are against me even though they buy my works. This has strengthened one of my convictions: my artistic expectations are best fulfilled by those works with a manifestation which causes the observer to forget the old guilty question as to whether what he sees is art or not. I am content with the unreality of fascination... 1969

Die sich fast zufällig ergebende Entdeckung, daß Kunst sich unerwartet einstellt, irritiert unser naives Bewußtsein und läßt es kritisch werden. Theoretische Reflexion ist nur dann für den Künstler verhängnisvoll, wenn sie spekulativ ist, d. h. wenn nicht die Sensation des ereigneten Bildes vorausgeht und auch wieder folgt. Ich habe nie gezögert, über meine malerische Arbeit nachzudenken. 1958

Von Formbildung im bisherigen Sinne kann keine Rede mehr sein. Der Überwindung der Vielfarbigkeit durch die Farbe selbst entspricht, daß man die Komposition aufgibt zugunsten einer einfachen Strukturzone, d. i. das einfache Zusammen aller bildnerischen Elemente. Der Maler erreicht die Einheit seines Bildes (u. a.) nur dadurch, daß er sehr wohl um die Funktion der einfachen Bildteile weiß; an die Stelle des reizvollen Details tritt das völlig reizlose Strukturelement, das nur dann sinnvoll ist, wenn es eine bildnerische Beziehung hat, bzw. diese repräsentiert; hierdurch gewinnt ein Strukturelement seine Individualität, seine nicht austauschbare Bedeutung; für sich selbst ist ein solches Element ohne Sinn. 1958

... der gegenständlich-physikalische Bildraum ist zu verwerfen, auch wenn er sich abstrakt gibt. Ebenso ist der atmosphärische Bildraum ein Naturalismus. 1958

Eine unerwartete Möglichkeit, ästhetische Bewegung sichtbar zu machen, ergab sich, als ich zufällig auf eine dünne Metallfolie trat, die auf einem Sisalteppich lag. Als ich die Folie aufhob, hatte das Licht Gelegenheit, zu vibrieren. Da der Teppich mechanisch hergestellt war, blieb natürlich auch der Abdruck mechanisch und dekorativ: die Bewegung des reflektierten Lichtes war völlig gleichgültig und langweilig. Meine Metallreliefs, die ich besser Lichtreliefs nennen möchte, und die allein durch den Druck der Finger geformt werden, benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben. Spiegelblank poliert, genügt ein geringes Relief, um die Ruhe des Lichtes zu erschüttern und in Vibration zu bringen. Die mögliche Schönheit dieser Gebilde wäre ein reiner Ausdruck der Schönheit des Lichtes. 1958

Glücklicherweise erlaubt es die Natur der Erde noch nicht, daß das gesamte Inventar unserer Welt sich gleichförmig im Raum ausbreitet; unter dem gleichen Himmel finden wir noch immer Reservate der Natur, deren außerordentliche Räume von großer Dimension sein müssen, scheint es doch so, daß sich in ihnen selbst Atomexplosionen verlieren.

Ich gestehe, solche Räume erfüllen meine Imagination, und nicht zuletzt bewundere ich die Gelassenheit ihrer unermüdlichen Ausdehnung. Der offene und tiefe Raum, der noch im Horizont nicht seine Begrenzung finden will, ist die freie Sphäre für den Blick meiner Augen, der die Nähe und Ferne richtungslos, absichtslos und ohne Schwere durchheilt, bis mein Blick zu mir zurückkehrt. Die Erfahrung der Weite bleibt bei mir.

In solchen Räumen breitet sich die Klarheit des Lichtes und die Fülle der Ruhe beständig aus. Durch das Licht hat der Raum seine Sinnlichkeit, seine Atmosphäre, seine Transparenz. Das Licht macht den Raum leicht.

Die Ruhe gibt dem Raum seine Schwere; durch die Ruhe wird der Raum hörbar. In solchen Räumen fühlen wir, daß unsere Sinne fein gestimmt sind.

Ich wünsche mir, daß wir solche unüberschaubaren Naturräume aufsuchen, um den zweiten, übersehbaren Raum, den Raum der Kunst, in ihnen zu verwirklichen. Diesen artifiziellen Raum nenne ich die Reservation der Kunst, in dieser Reservation, die schließlich eine totale sein wird, soll die Kunst eine neue Freiheit finden. Das Sahara-Projekt: soll diese Freiheit in Bewegung bringen. 1961

Das tausendmal diskutierte Problem der Integration zwischen Architektur und bildender Kunst wird nicht erschüttert, solange nicht Auftraggeber, Architekt und Künstler vor der gemeinsamen Aufgabe stehen, eine vollkommen zweckfreie Architektur zu verwirklichen. Eine solche Architektur würde die gleichen Voraussetzungen fordern, die die fantastischen klassischen Architekturen in aller Welt noch immer zeigen: ein irrationales Verlangen nach Schönheit, getragen von allen Menschen, vermittelt durch den Auftraggeber, verwirklicht durch den Baumeister, vollendet durch den Künstler. 1964

Die beglückendste Überraschung für meine Augen aber war die Erkenntnis, daß Raum und Licht zwar stärker sind als meine artifiziellen Werke, daß aber meine verhältnismäßig kleinen Konstruktionen die unendliche Weite des Raumes in sich reduzieren und die alleserfassende Helligkeit des Lichtes artikulieren und intensivieren können. 1969

Meine Kunst ist keine Abstraktion der Natur, und sie möchte nicht den Sieg über die Natur davontragen; die Natur ist nicht mein Feind. Die Museen sind gegen mich, wenn sie meine Arbeiten erwerben. So bin ich in einer Überzeugung bestärkt worden: jene Gegenstände erfüllen am ehesten meine künstlerischen Erwartungen, deren Erscheinungsweise den Betrachter die alte Schuldfrage vergessen läßt, ob das Kunst ist oder nicht, was er sieht. Mir genügt die Irrealität der Faszination ... 1969

## Heinz Mack

- 1931 nato a Lollar nell'Assia  
1950—53 accademia statale dell'arte di Düsseldorf  
1953 membro del «Gruppo 53»  
1956 esame di stato in filosofia all'università di Colonia  
1958 primi rilievi e cubi luminosi  
partecipa alla fondazione del «Gruppo Zero»  
contatti con Yves Klein e Jean Tinguely  
1959 contatti con Lucio Fontana  
1965 dalla primavera del 1965 all'autunno del 1966 atelier a New York  
1967 si stabilisce nel Huppertshof a Mönchengladbach, abitazione e studio  
creazione di una «corona a luci colorate» per il padiglione tedesco all'esposizione mondiale di Montreal  
1968 collaborazione al progetto per il padiglione tedesco all'Expo '70 di Osaka, Giappone

### Opere in collezioni pubbliche:

Tate Gallery, Londra  
Kaiser Wilhelm Museum, Haus Lange, Krefeld  
Museum of Modern Art, New York  
Carnegie-Institute, Pittsburgh  
Städtisches Museum, Castello di Morsbroich, Leverkusen  
Städtisches Museum, Wiesbaden  
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles  
Gradsla Galleria Umjetnosti, Zagabria  
Niigata Art Museum, Giappone  
Nagako Art Museum, Giappone  
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia  
Museum of Art, Ulster, Irlanda  
Walker Art Center, Minneapolis  
Rockefeller Foundation, New York  
Collezione Marzotto, Roma  
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven  
Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal  
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen  
Städtische Kunstgalerie, Bochum  
Städtisches Kunstmuseum, Duisburg  
Städtische Kunstsammlungen, Bonn  
Städtische Kunsthalle, Mannheim  
Städtische Kunsthalle, Recklinghausen  
Städtisches Museum, Mönchengladbach  
Victoria and Albert Museum, Londra  
Albright-Knox-Art-Gallery, Buffalo  
Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover  
Feren Art Gallery, Hull  
City Art Museum, Birmingham  
Wallraf-Richartz-Museum, Colonia  
Städtisches Kunstmuseum, Düsseldorf  
Städtisches Kunstmuseum, Wuppertal  
Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna  
Chase Manhattan Collection  
Kunstmuseum, Basilea  
Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa  
Lannon Foundation, Chicago

### Film:

- 1968 «Tele-Mack»  
Grimma-Anerkennungspreis  
(premio di riconoscimento Grimma)

### Mostre individuali:

- 1957 Düsseldorf, Galerie Schmela  
1958 Düsseldorf, Galerie Schmela  
1959 Parigi, Galerie Iris Clerf  
Stoccarda, Galerie Behr  
Heidelberg, Galerie Dr. Griesebach, con Piene  
1960 Milano, Galleria Azimut  
NVC Nev Vision Centre Gallery, Londra  
Düsseldorf, Galerie Schmela  
Berlino, Galerie Diogenes  
Ulma, Studio f, con Piene  
1961 Monaco di Baviera, Galerie Nota  
Anversa, Galerie Ad Libitum  
Francoforte, Galerie dato  
Vienna, Galerie Stephan, con Piene  
1963 Anversa, Galerie Ad Libitum  
Milano, Galleria Cadario  
1964 Francoforte, Galerie d  
Genova, Galleria la Polena  
Roma, Galleria Il Bilico, con Piene  
Krefeld, Museum Haus Lange, con Piene e Uecker  
1965 Mestre-Venezia, Galleria L'Elefante, con Nanda Vigo  
Düsseldorf, Galerie Schmela  
Londra, McRoberts & Tunnard Gallery  
Hannover, Kestner-Gesellschaft, con Piene e Uecker  
1966 New York, Howard Wise Gallery  
1967 Esslingen, (op)art galerie  
Karlsruhe, Galerie Rotloff  
Parigi, Galerie Denise René  
1968 Milano, Galleria dell'Ariete  
Basilea, Galerie Handschin  
Torino, Galleria Notizie  
Monaco di Baviera, Galerie Hesler  
Gelsenkirchen, Künstlerhaus Halfmannshof  
(casa dell'arte Halfmannshof) con George Rickey  
1969 Galerie Ursula Lichter, Frankfurt/Main  
Galerie Reckermann, Köln  
1970 XXXV Biennale di Venezia, padiglione tedesco

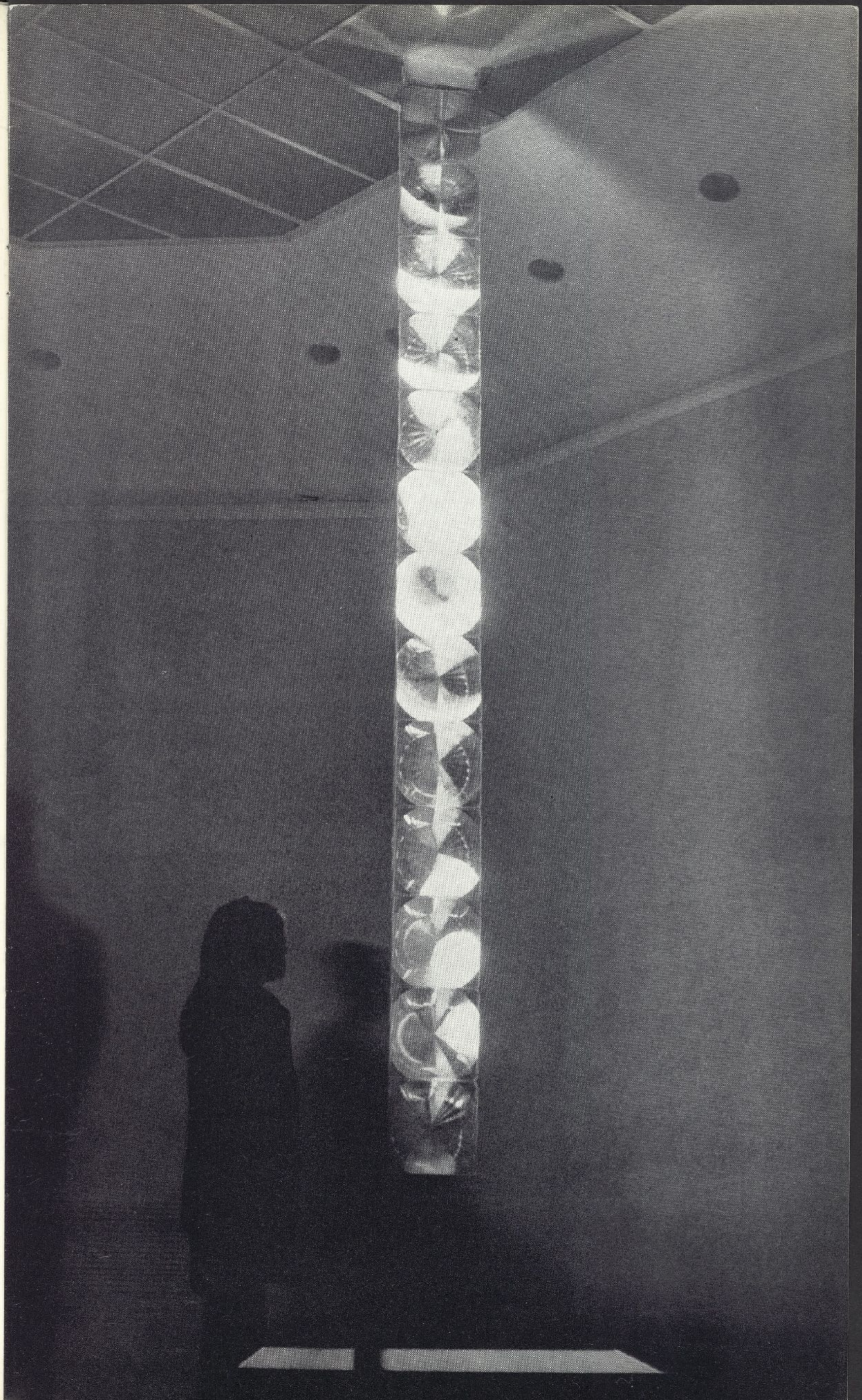
#### Testi di Mack:

ZERO 1, Düsseldorf 1958  
ZERO 2, Düsseldorf 1958  
ZERO 3, Düsseldorf 1961  
«Mackazin» Die Jahre 1957–67, Francoforte 1967 e Düsseldorf  
Movens, Wiesbaden 1960  
Nul, Serie 1, Arnheim 1961  
Katalog Europäische Avantgarde, Galerie d, Francoforte 1963  
Katalog ZERO-Nul, Gemeentemuseum, L'Aia 1964  
Großes Buch, Hofhauspresse Möller, Düsseldorf 1964  
Plan 1 – Intégratie, Anversa 1964  
Katalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1965  
Kunst heute, Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 1965  
Kinetische Kunst, Wegleitung, Kunstgewerbemuseum, Zürich 1960  
De nieuwe Stijl 2, Amsterdam 1965  
Mizue Nr. 731, Tokio 1966  
Catalogo Fontana, Städt. Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich 1962  
Kassette (cassette) «Made in Silver»,  
Edizione Rottluf Karlsruhe, 1966  
Katalog Nul Teil 1, Stedelijk Museum, Amsterdam 1965  
Katalog ZERO in Bonn, Städt. Kunstsammlungen, Bonn 1966  
Katalog J. R. Soto, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1968 e  
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1969  
Kunst in der Wüste, 1969  
Kunst seit 45, Bruxelles 1969

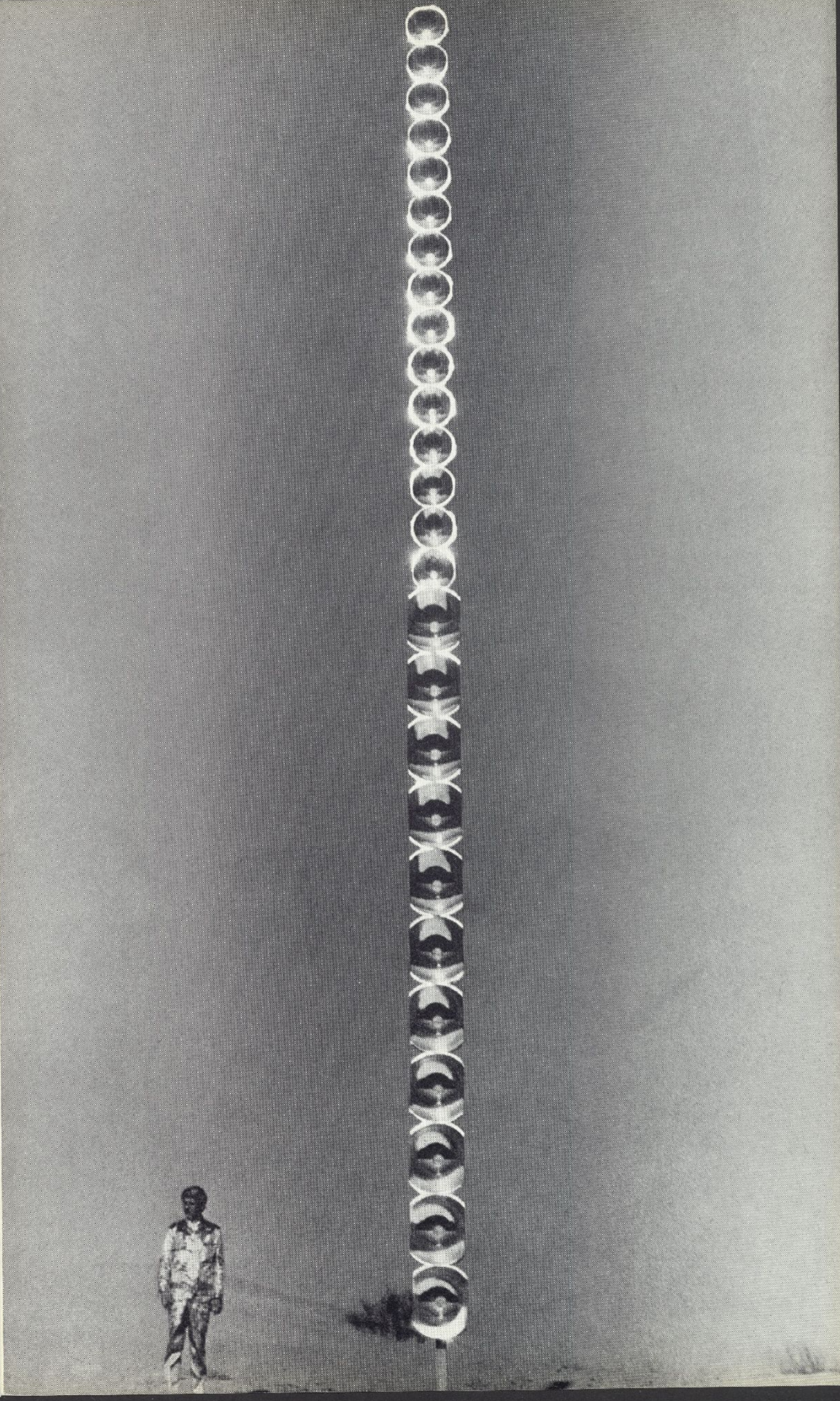
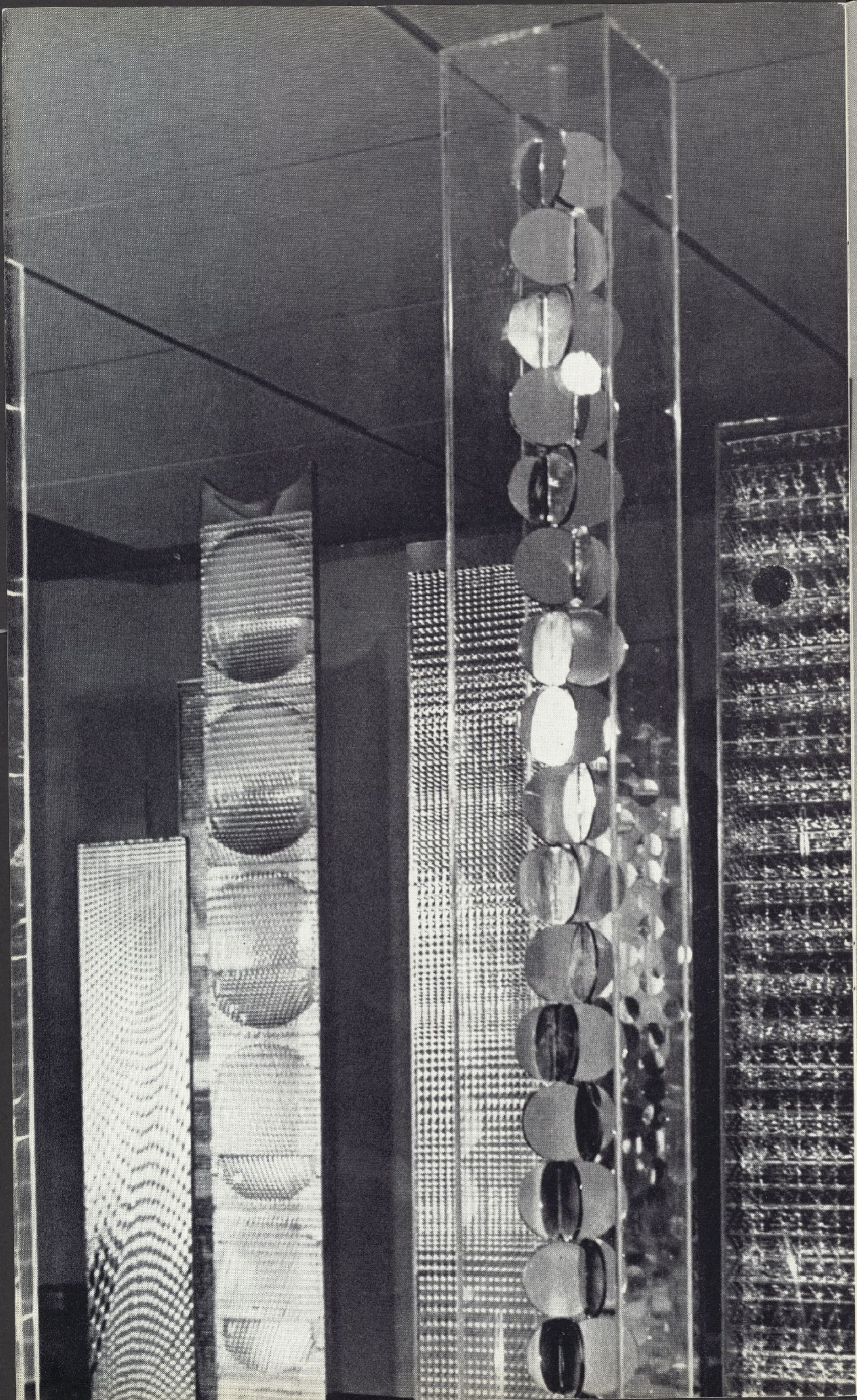
#### Bibliografia:

Situation – Plastik – Malerei, Düsseldorf 1958  
Udo Kultermann: Eine neue Konzeption in der Malerei, Milano 1960  
Movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst,  
Musik, Architektur, Wiesbaden 1960  
La Lune en Rodage I, Basilea 1960  
Gillo Dorfles: Ultime tendenze dell'arte d'oggi, Milano 1961  
43rd Pittsburgh International Exhibition, Lugano 1961  
Franz Roh: Deutsche Malerei von 1900 bis heute, Monaco di Baviera  
1962  
Franz Roh: Strömungen heutiger deutscher Malerei, Winterthur 1962  
Karl Gerstner: Pendenzen 62, Winterthur 1962  
John Antony Thwaites: Reaching in the Zero Zone, New York 1962  
Paul Wember: Malerei in unserem Jahrhundert, Krefeld 1963  
Paul Wember: Bewegte Bereiche der Kunst, Krefeld 1963  
Udo Kultermann: Junge deutsche Bildhauer, Magonza 1963  
Umbro Apollonio: Ipotesi su nuove modalità creative, Bruxelles 1963  
IV Biennale Internazionale d'Arte San Marino, Art International  
Lugano 1963  
Das weiße Buch, Düsseldorf 1963  
Metro. International Directory of Contemporary Art, Milano 1964  
George Rickey: The morphology of movement, New York 1964  
Ica Rodriguez-Prampolini: El Arte Contemporanea, Messico 1964  
Otto Piene: The development of ZERO, Londra  
ZERO. The new idealism, ICA Bulletin, Londra 1964  
C. Block: ZERO/NUL, Londra 1964  
John Canaday: The sculptor nowadays is the favorite son, New York  
1964  
Plan 1/4 – Intégratie – Kritik an der modernen Architektur, Anversa  
1964  
Norbert Lynton: London Letter, Lugano 1964  
Luca R. Lippard: New York Letter, Lugano 1964  
Karl Ruhrberg: Der Schlüssel zur Malerei von heute, Düsseldorf 1965  
Jürgen Claus: Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente  
Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 1965  
Markus Kutter: Sachen und Tatsachen, Olten 1965  
Museumjournal: (der niederländischen Museen für moderne Kunst),  
Amsterdam 1965  
C. Block: ZERO, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1965  
Katalog Nova tendencije 3, Zagabria 1965  
Su scala architettonica, Domus, Milano 1965  
Josephine von Henneberg: Teamwork versus individualism, New  
York 1965  
George Rickey: Kinesis continued. Art in America, New York 1965/66  
Will Grohmann: Kunst unserer Zeit – Malerei und Plastik, Colonia  
1966  
Mappe ZERO, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1966  
Kinetic Art, Albright-Knox-Art-Gallery, Buffalo 1966  
Art in Orbit, News Weeks, New York 1966  
Alan Bowness: New Isms of art, Londra 1966  
Auktionskatalog «Fifty Paintings, Sculptures and Drawings», New  
York 1966

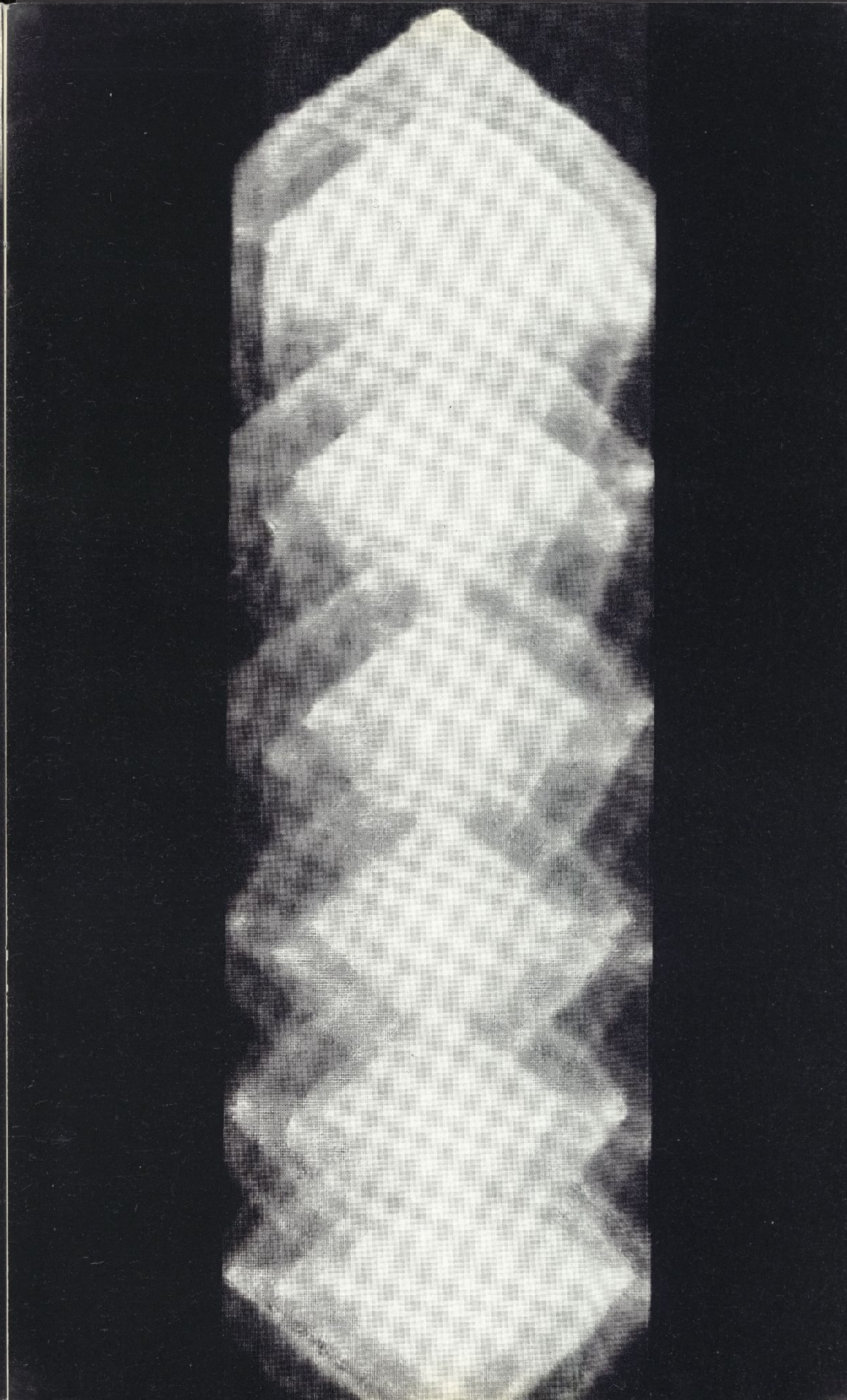
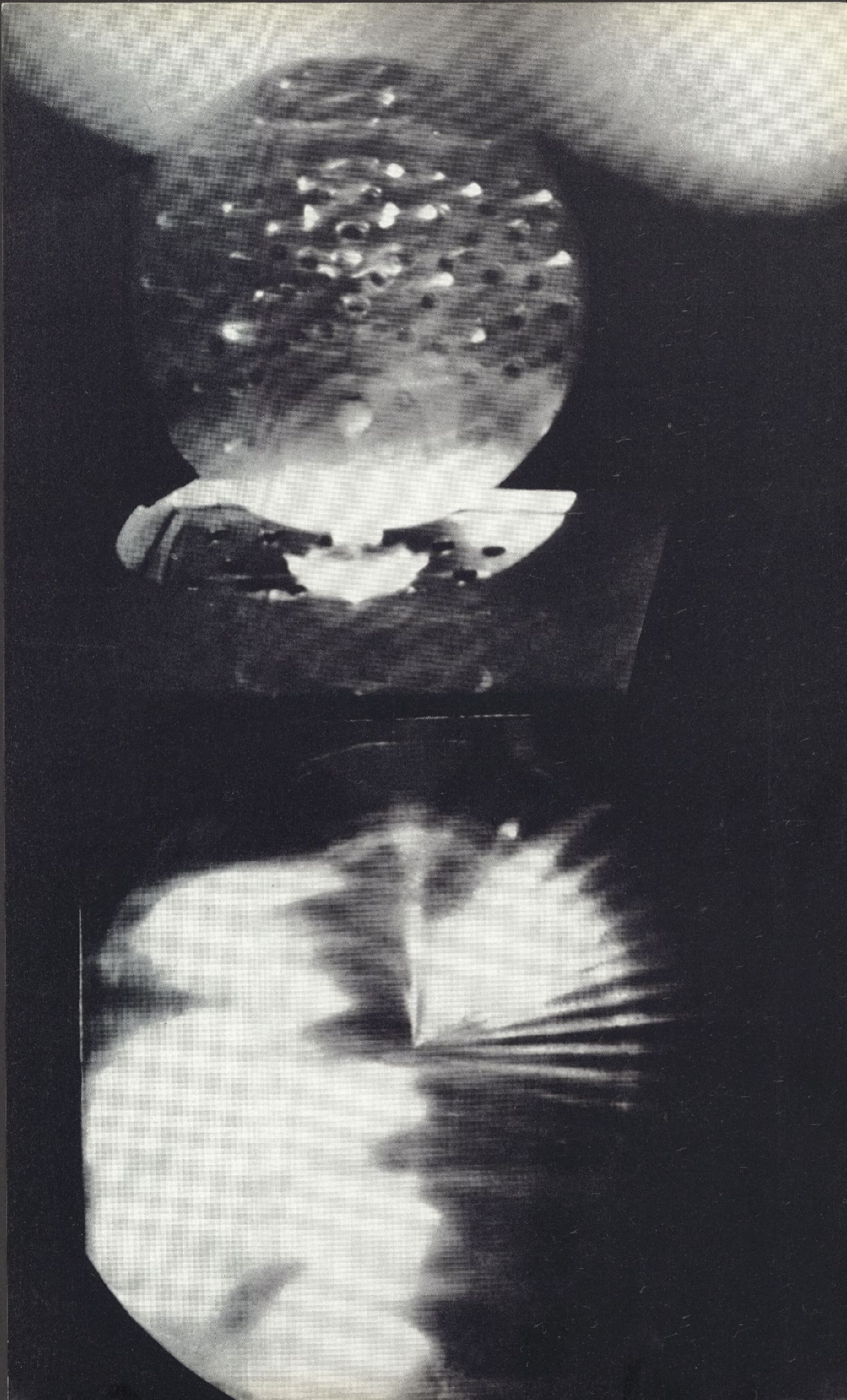
Gerd Winkler: Heinz Mack, Magonza 1966  
Ein Krankenhaus in der Savanne, Beton Prisma, Colonia 1966  
Possibilities of Contemporary Art, Tokio 1966  
Cyril Barret: Group Zero, Londra 1966  
George Rickey: Constructivism, origin and evolution, New York 1967  
Frank Popper: Naissance de l'art cinétique – l'image du mouve-  
ment dans les arts plastiques depuis 1860, Gauthiers-Villars 1967  
Liminal Music – Light in the Medium, Time Magazine, New York 1967  
Kunst und Kunststoff, Hoechst AG Broschüre, 1967  
Cuy Brett: Kinetic art. The language of movement, Londra 1968 e  
New York 1968  
Heinz Ohf: Pop und die Folgen, Düsseldorf 1968  
Hundertdruck IV. Höhlenbilder, Krefeld 1968  
Juliane Roh: Op-Art in Deutschland, Winterthur 1968  
Mack substituisce il colore con l'alluminio, Alluminio e nuova metall-  
lurgica, Milano 1968  
Konzeption und Modell für Osaka 1970, Stuttgart-Weilimdorf 1968  
Lichtreflexe auf Aluminium, Düsseldorf 1968  
Heinz Mack. Domus – Edizione, Milano 1968  
Margit Staber: Heinz Mack, Colonia 1968  
Edward Lucie-Smith: Movements in Art since 1945, London,  
Thames and Hudson  
Margit Staber: Heinz Mack – Einige Feststellungen zu seinem Werk  
Art International  
Wieland Schmied: Rede zur Eröffnung der Ausstellung Mack-Rickey,  
Gelsenkirchen 1968  
Doris Neuerburg: ZERO HEUTE und Interview mit Heinz Mack, Design  
International 1969  
Japan interior design, 1969  
Humboldt revista: El arte de Heinz Mack en el Sahara, 1969  
«Fikun wa Fann» Heinz Mack – Kunst en el Sahara, 1970  
Der Spiegel, Lichtkünstler Mack in der Sahara, 1969  
Neues Rheinland, Yvonne Friedrichs, Mack in der Wüste, 1969  
Gregory Battcock: Minimal Art, New York 1968  
«Electromagica», Giappone, Tokio 1969  
W. von Bonin: German Art Today, Art Forum 1969  
Rolf Bongs: Die Landschaft wird zum Kunstobjekt,  
Neues Rheinland 1970

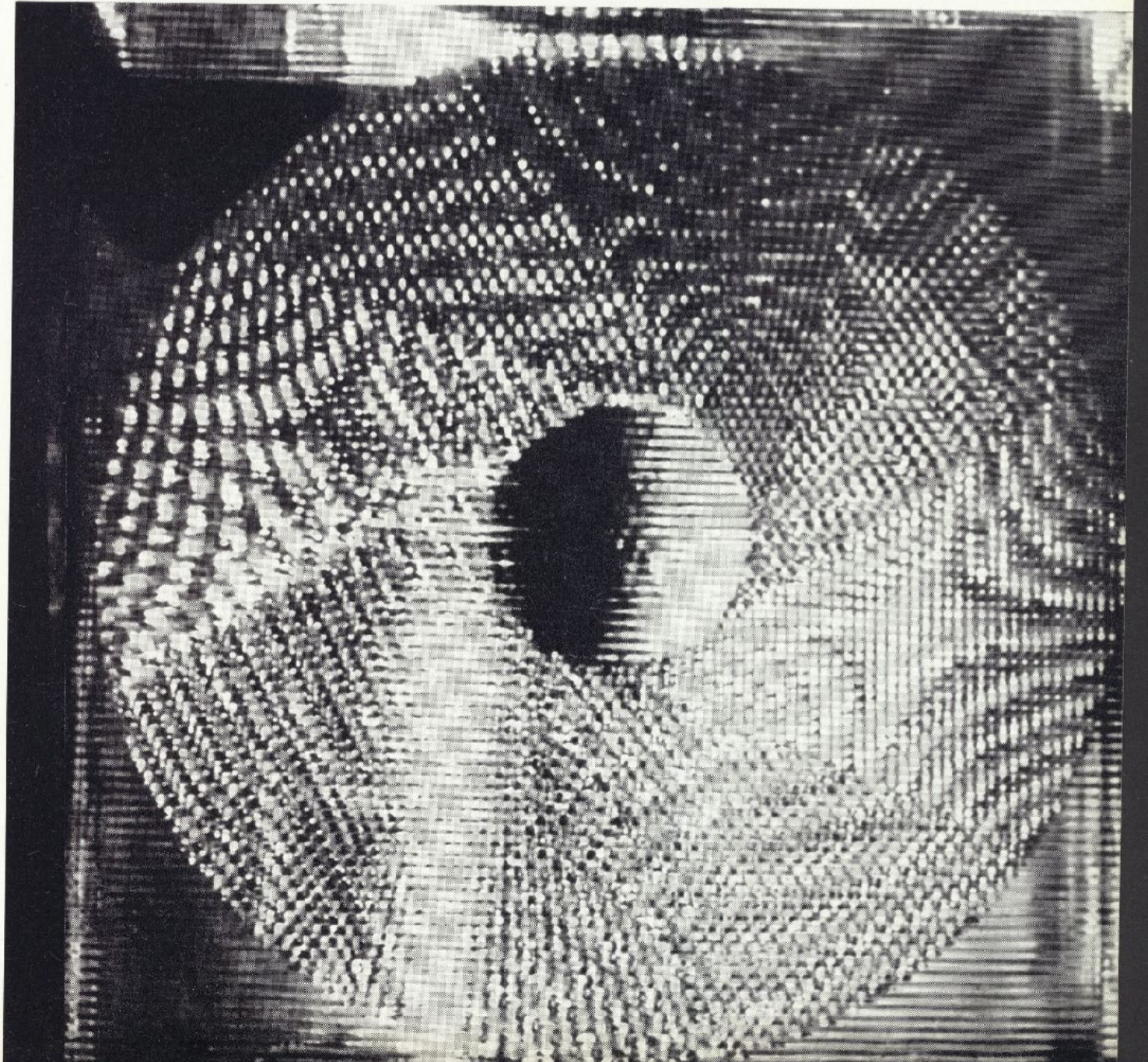
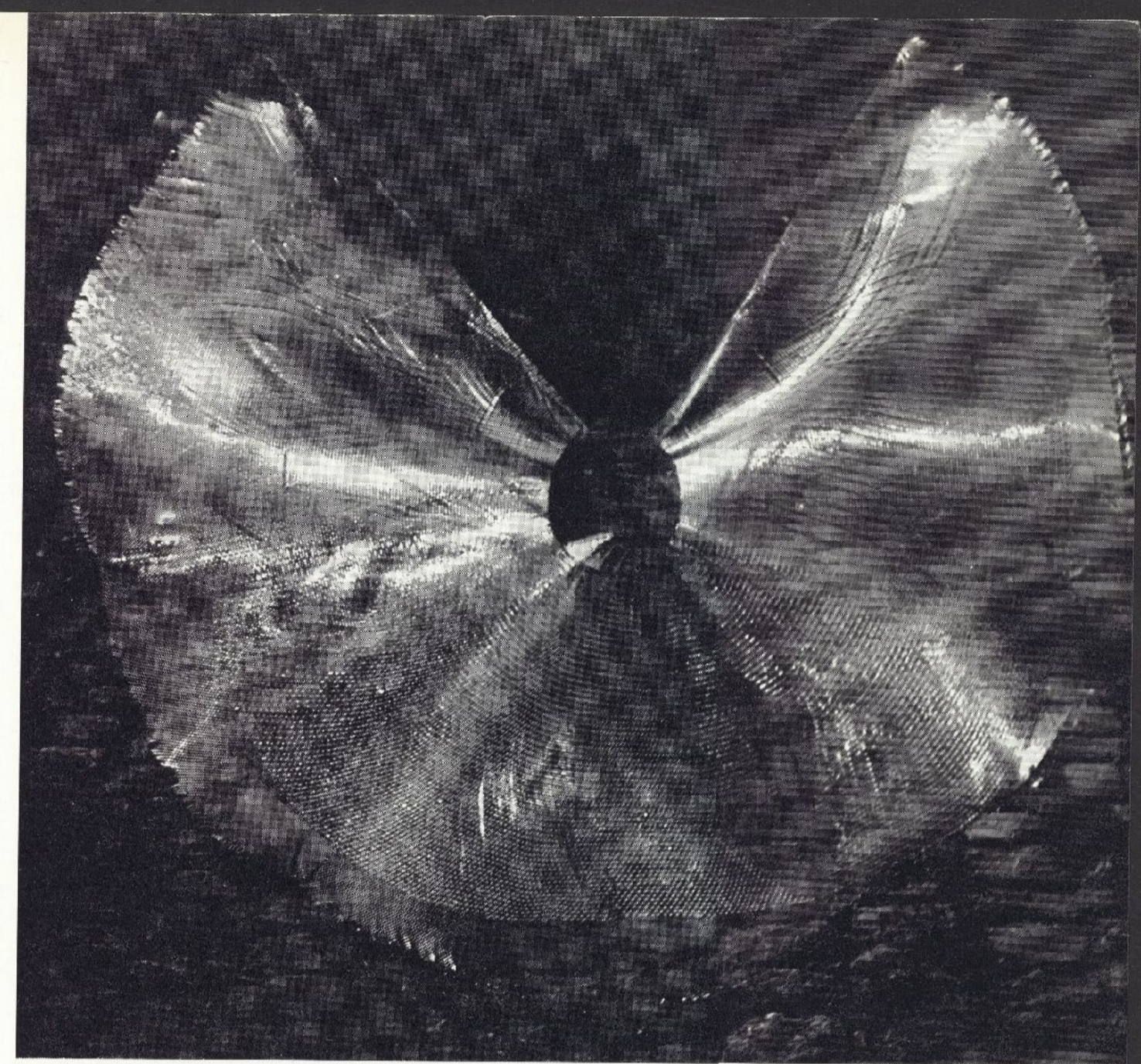
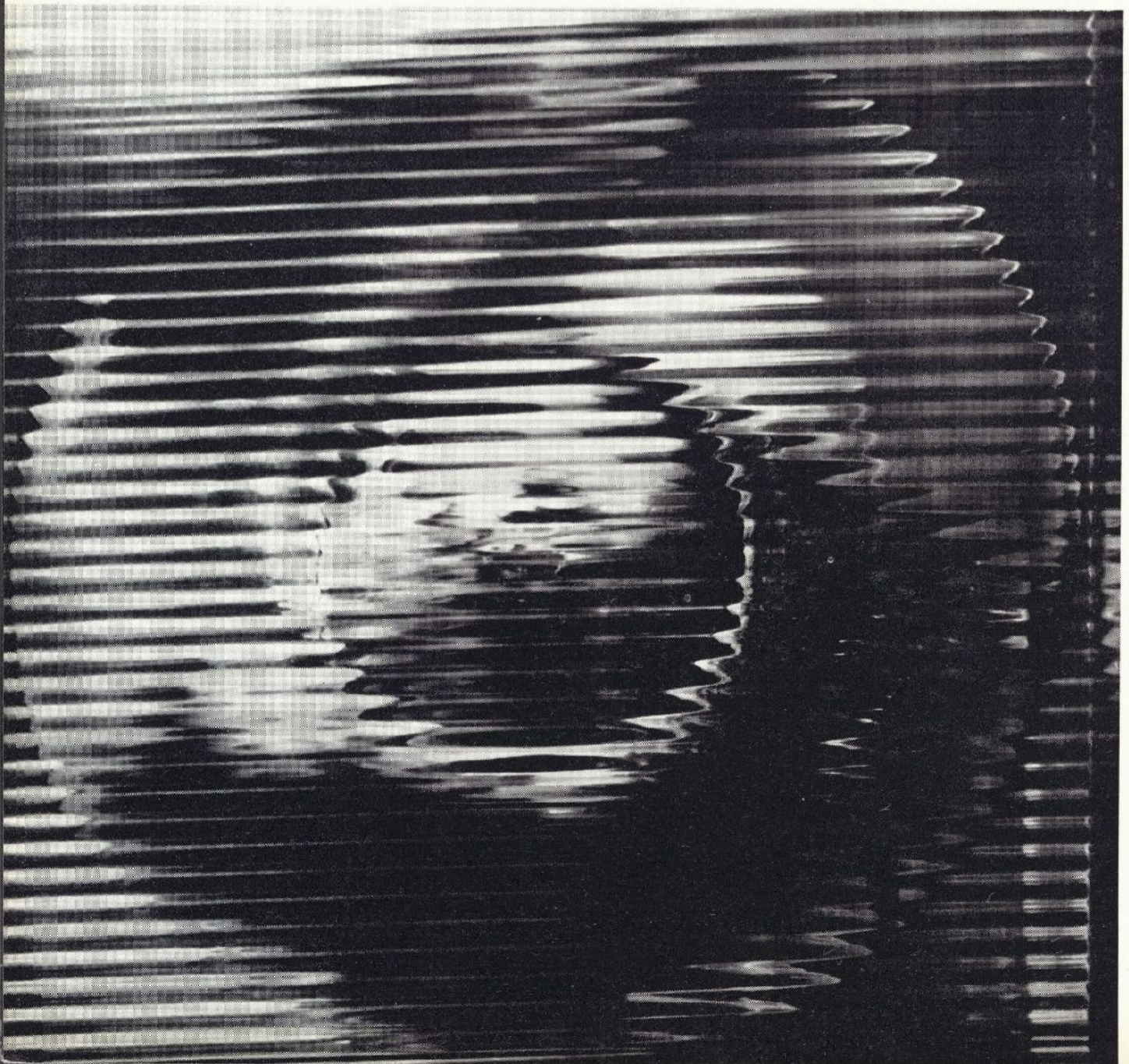
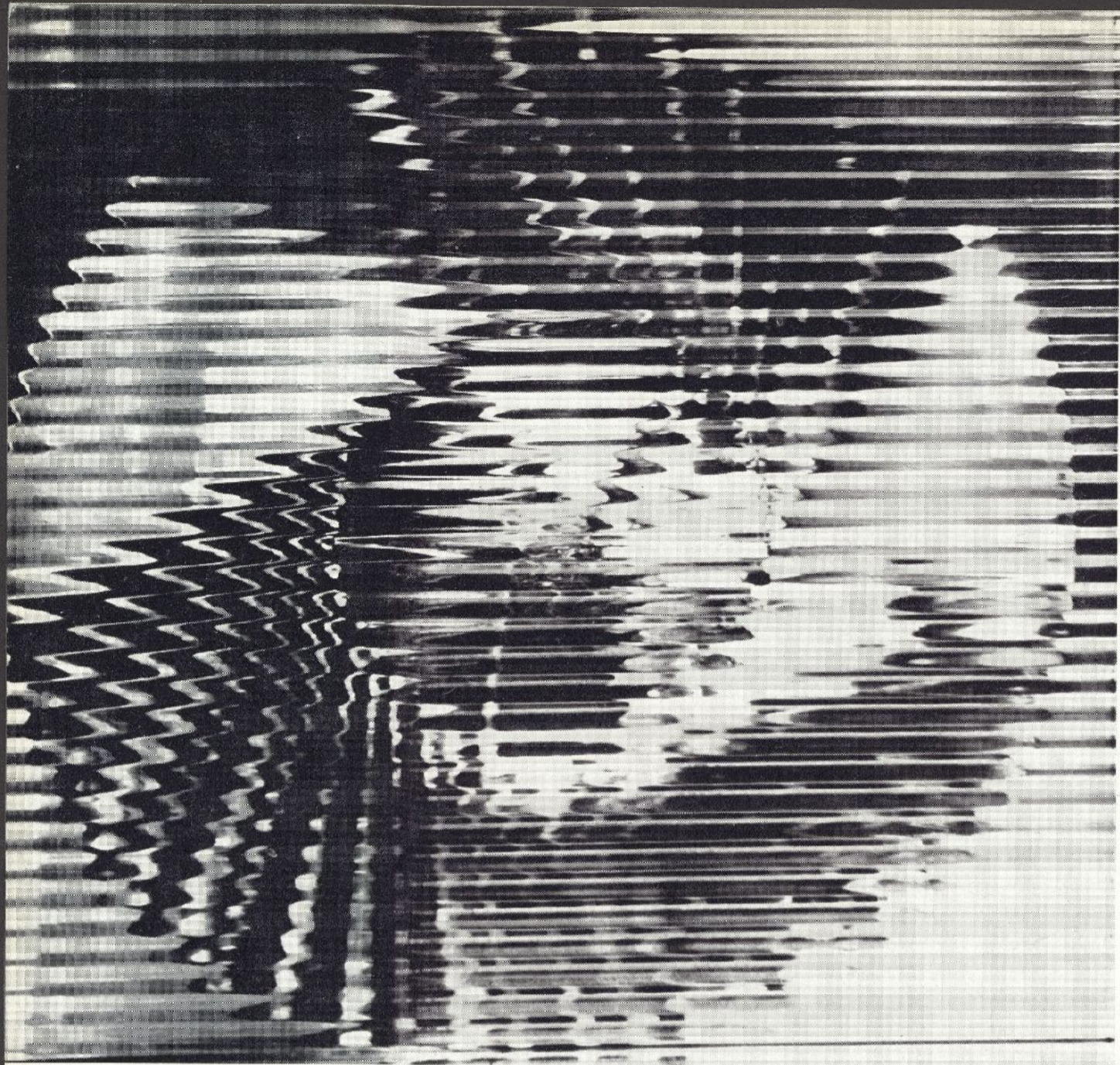














Dieter Honisch: Heinz Mack

Non si può parlare di Mack senza nominare il gruppo ZERO, che, dopo la Bauhaus, è probabilmente il più importante gruppo di artisti in Germania, che l'artista fondò assieme a Otto Piene nel 1958 ed al quale appartenne anche Günther Uecker. Così come alla Bauhaus — contrariamente ad un'opinione largamente diffusa — non vi era uno stile uniforme, ma piuttosto un principio che diventava uniformemente efficace nelle opere di tutti, così poco e così tanto avevano a che fare l'uno con l'altro gli artisti del gruppo ZERO; talmente diversa era la loro impostazione artistica. Questo portò infine, nel 1966, allo scioglimento del gruppo. Gli artisti s'erano imposti: Un'associazione con questo scopo utilitaristico non era più necessaria. Si era concordi nel respingere la pittura nucleare ed i suoi concetti sovraccarichi di emozioni e di idee ristrette, ma si era anche concordi nel sorpassare le tradizioni convenzionali stabilitesi nei musei, e di erigere, in un'ora zero, liberi da compromessi riassicurati, una nuova sensibilità e con ciò anche una nuova intensità. Mack disse più tardi: «Anzitutto dovevo rendermi conto come le leggi della visione, note dal tempo del rinascimento e che anche nell'arte moderna fanno ancora paurosamente tradizione, non hanno più alcun valore. Lo spazio non era più lo spazio; il tempo non era più il tempo; la materia non era più la materia; tutte le relazioni e proporzioni non quadravano più (1969)». Era soprattutto Mack a non accettare la costrizione dell'attività creativa in spazi liberi tollerati dalla società e in istituzioni restaurative limitate nel loro effetto, come ad esempio il museo, e avanzò — molto prima del «land art» — con il suo concetto entro nuove dimensioni e spazi: cielo, mare, Antartide, deserti, in un mondo «la cui espansione non era più adattabile alle classiche regole di misura, volume e proporzioni».

Di tutti gli artisti del gruppo ZERO, Mack aveva le idee più utopiche, più schiette. Una schiettezza che ottenne il suo particolare valore solo allorché Mack l'usò in modo così estroverso che pareva esaurirsi nella sua visibilità. «Credo dunque sempre più a ciò che si può vedere! Sì, si deve vedere così chiaramente da far cessare il pensare e il fantasticare». (New York 1964). La debolezza di alcune opere di Yves Klein — che Mack apprezza molto — è, a mio avviso, che esse hanno ambizioni metafisiche e che pertanto non possono, a volte, sfuggire completamente al pericolo dell'illustrazione. L'espansione del concetto dell'arte, e nello stesso momento la sua limitazione al visibile, al momento in cui ha luogo il rapimento, è senza dubbio una conquista personale di Mack, indipendente dal gruppo ZERO. Proprio questa finitezza, questa «superficialità» e anonimità nel formale, sono la premessa perché spazio e tempo si lascino rappresentare nella loro infinitezza e illimitatezza nei lavori di Mack.

Sotto quest'aspetto, al progetto Sahara, concepito già nel 1958, spetta un significato assolutamente centrale nell'opera di Mack. Mack ha deposto questo concetto in «Zero 3» del 1961: 13 stazioni, steli di luce, superfici a specchio, vele bianche, formazioni di sabbie mobili, colonne di fumo e di fuoco, vegetazioni formali, un corso interminabile di specchi nel quale si muovono uomini vestiti con tessuto speculare che rispecchiano il cielo infinito, di palloni d'argento librati nel cielo, e di gigantesche formazioni di luci ruotanti con strutture di movimento che si trasferiscono costantemente l'una nell'altra. «La spedizione della nostra immaginazione s'allontana inarrestabilmente dalla malinconia opprimente delle vecchie abitudini, la cui ossidazione arcaica noi chiamiamo: cultura europea». Una visione di dimensioni imponenti nella quale l'arte ha il compito di visualizzare la natura con l'aiuto della tecnica, di tramutarne l'esistenza funzionale in una nuova presenza ottica.

Soltanto in rapporto ad un film su Mack (Tele-Mack 1968) si riesce, anche se solo in modesta misura, a comprendere una parte di questi concetti. Mack ha collocato strutture d'argento nel deserto, a sud dell'Oasi di Kebili, con l'intenzione di articolare la luce nell'immensità infinita dello spazio. Intanto fece esperienze completamente nuove. «Tutto ciò che ho fatto nel deserto non ne ha leso la verginità, bensì l'ha confermata. Nei migliori momenti, le mie opere diventavano sensazioni ottiche, esse stesse inviolabili, invulnerate, invulnerabili, forti e grandi come la natura.» Che tali concetti non siano realizzabili entro una mostra o un museo, oppure su tela — Mack ha dipinto il suo ultimo quadro convenzionale nel 1963 — non è difficile comprendere. Per lui l'arte non è qualcosa che si chiude ermeticamente davanti alla tecnica o alla natura, qualcosa da esercitare isolatamente. La forza dell'immaginazione e la fantasia creativa dell'artista diventano un mezzo dove s'incontrano la prima e la «seconda» natura, dove diventano visibili.

It is impossible to write about Mack without mentioning ZERO, next to the Bauhaus probably Germany's most important group of artists, founded by Mack with Otto Piene in 1958, and numbering among its members also Günther Uecker. In the same way as the Bauhaus — despite widely held opinions to the contrary — did not work in a unified style, but rather conformed in all their works to a principle equally effective in each case, so the ZERO artists have everything or nothing to do with one another, their artistic approaches differing so widely. This fact finally led to the breakup of the group in 1966. The artists had made their way and did no longer need to work in a group.

They were unanimous in their rejection of tachisme and its emotionally overlaid and restricted concepts, and just as determined to revise the established traditions of the museum and its convictions and at "zero hour", unburdened by compromises promising an escape route, to bring into being a new sensibility and thus also a new intensity. Mack later declared: "I first had to become aware that the laws of vision, known to us from the renaissance, are no longer valid, despite the fact that they flaunt themselves to a horrifying extent in modern art. Space was no longer space; time no longer time; dimensions no longer dimensions; all the relationships and proportions had ceased to coincide" (1969). It was Mack above all who refused to accept the limitation inflicted by society of creative activity to the free areas it tolerated and to institutions limited in their effect and restorative in their function. Typical of these: the museum. Mack, long before "land art" was known, penetrated new dimensions and spaces with his concept: the sky, the sea, the Antarctic, the deserts — surroundings "the expansion of which could no longer be accommodated to the classical rules of measure, volume, and proportions". Of all ZERO artists, Mack had the most utopian, the most open conception. An open approach which gained its special quality only as a result of Mack's extrovert application, which seemed to cause it to become exhausted in its very visibility. "I always believe more readily in what one can see! In fact one must be able to see so well that thought and fantasy are no longer necessary". (New York, 1964). In my opinion it is a weakness of much of Yves Klein's work — an artist whom Mack appreciates much — that it has metaphysical ambitions and thus at times cannot entirely avoid the risk of illustrativeness. The exposure of the concept of art and at the same time its restriction to the visible, the moment at which the fascination occurred, is undoubtedly Mack's personal achievement, independent of ZERO. It is just this finiteness, this "superficial" quality and the anonymity of the formal which form the precondition for Mack's ability to represent space and time in their infinity and limitlessness in his works.

In this context the Sahara project, conceived as long ago as 1958, occupies a position of central importance in Mack's activity. Mack defined this concept in "Zero 3", published in 1961: 13 stations, light pillars, mirror surfaces, white sails, formations of windblown sand, columns of smoke and fire, formal vegetation, an endless track of mirrors on which persons in reflecting clothing move and reflect the endless sky, silver balloons floating in the sky and giant rotating light formations with continually intersecting movement structures. "The expedition of our imagination continually soars away from the stifling melancholy of old habits, the archaic oxidation of which we call the European civilization". A vision of monumental dimensions, in which art has the task of rendering nature visual with the aid of technology, and converting its functional existence into a new optical presence. A film about Mack ("Tele-Mack 1968") is first to realize part of his dreams, if only on a modest scale. Mack set up silver structures in the desert south of the Kebili oasis, with a view to directing light into the endless expanse of space. He assembled completely new experiences during this film. "Everything I did in the desert did not injure its purity but rather confirmed it. At the finest moments my works became optical sensations themselves as un-touchable, uninjured, incapable of injury, powerful and boundless as nature." It is easy to understand that concepts like these can be realized neither within the framework of an exhibition or a museum nor for that matter on canvas. Mack painted his last conventional picture in 1963. Art for him is not something hermetically sealed off against technology or nature and to be pursued in isolation. The artist's power of imagination and creative fantasy becomes a medium in which the "first" and "second" natures meet and become visible.

Man kann über Mack nicht schreiben, ohne ZERO zu erwähnen, diese nach dem Bauhaus wohl wichtigste Künstlergruppe in Deutschland, die er zusammen mit Otto Piene 1958 gründete und zu der auch Günther Uecker gehörte. So wenig es im Bauhaus — entgegen einer weitverbreiteten Ansicht — einen einheitlichen Stil gab, eher ein in den Arbeiten aller gleichermaßen wirksam werdendes Prinzip, so wenig und so viel hatten die ZERO-Künstler miteinander zu tun, so unterschiedlich war ihr künstlerischer Ansatz. Dies führte schließlich 1966 zur Auflösung der Gruppe. Die Künstler hatten sich durchgesetzt, ein Zweckverband war nicht mehr nötig.

Einigkeit bestand in der Ablehnung des Tachismus und dessen von Emotionen überlasteten und eingeengten Konzepten, einzig war man sich aber auch darin, die im Museum etablierten Traditionen und Überzeugungen zu überholen und in einer Stunde Null, unbelastet von sich rückversichernden Kompromissen, eine neue Sensibilität und damit auch eine neue Intensität zu setzen. Mack sagte später einmal: »Zunächst mußte mir bewußt werden, wie die aus der Renaissance bekannten Gesetze des Sehens, die auch in der modernen Kunst noch immer erschreckend tradieren, überhaupt nicht mehr gelten. Raum war nicht mehr der Raum; Zeit war nicht mehr die Zeit; Masse nicht mehr die Masse; alle Relationen und Proportionen stimmten nicht mehr (1969)«. Vor allem Mack war es, der die Einengung kreativer Tätigkeit auf von der Gesellschaft tolerierte Freiräume und auf in ihrer Wirkung beschränkte, restaurative Institutionen, wie etwa das Museum, nicht akzeptierte und — weit vor »land art« — mit seiner Vorstellung in neue Dimensionen und Räume vorstieß: den Himmel, das Meer, die Antarktis, die Wüsten, in eine Umwelt, »deren Ausdehnung den klassischen Regeln von Maß, Volumen und Proportionen« nicht mehr anzupassen war.

Von allen ZERO-Künstlern hatte Mack die utopischste, die offenste Konzeption. Eine Offenheit, die ihre besondere Qualität erst dadurch erhielt, daß Mack sie so extrovertiert anwandte, daß sie sich in ihrer Sichtbarkeit zu erschöpfen schien. »Ich glaube also immer mehr an das, was man sehen kann! Ja, man muß so gut sehen können, daß das Denken und Phantasieren wieder aufhört« (New York 1964). Es ist meiner Meinung nach die Schwäche mancher Arbeiten von Yves Klein, den Mack sehr schätzt, daß sie metaphysische Ambitionen haben und deshalb der Gefahr des Illustrativen bisweilen nicht ganz entgehen können. Die Öffnung des Kunstbegriffs und gleichzeitig seine Einschränkung auf das Sichtbare, auf den Moment, in dem Faszination sich ereignet, ist zweifellos Macks persönliche und von ZERO unabhängige Leistung. Gerade diese Endlichkeit, dieser »Oberflächlichkeit« und Anonymität im Formalen sind die Voraussetzung dafür, daß Raum und Zeit in ihrer Unendlichkeit und Unbegrenzbarkeit sich in den Arbeiten von Mack repräsentieren lassen.

In diesem Zusammenhang kommt dem Sahara-Projekt, konzipiert bereits 1958, eine für das Werk von Mack ganz zentrale Bedeutung zu. Mack hat dieses Konzept in »Zero 3« von 1961 niedergelegt: 13 Stationen, Lichtstellen, Spiegelflächen, weiße Segel, Formationen des Flugsandes, Rauch- und Feuersäulen, formale Vegetationen, ein endloser Corso aus Spiegeln, auf dem Menschen in Spiegelgewebe gekleidet, welche den endlosen Himmel spiegeln, sich bewegen, Silberballone, die im Himmel schweben und riesige rotierende Lichtformationen mit kontinuierlich ineinander übergehenden Bewegungsstrukturen. »Die Expedition unserer Imagination entfernt sich unaufhaltsam von der beklemmenden Melancholie der alten Gewohnheiten, deren archaische Oxydation, wir die Kultur Europas nennen.« Eine Vision in gewaltigen Dimensionen, in welcher der Kunst die Aufgabe zukommt, mit Hilfe der Technik die Natur zu visualisieren, ihre zweckbestimmte Existenz in eine neue optische Präsenz zu überführen. Erst im Zusammenhang mit einem Film über Mack (Tele-Mack 1968) gelingt, wenn auch in bescheidenen Ausmaßen, die Realisation eines Teils dieser Vorstellungen. Mack stellte silberne Strukturen in die Wüste, südlich der Oase Kebili, in der Absicht, das Licht in der unendlichen Weite des Raumes zu artikulieren. Dabei machte er ganz neue Erfahrungen. »Alles, was ich in der Wüste getan habe, hat ihre Unberührtheit nicht verletzt, sondern bestätigt. In den besten Momenten wurden meine Werke zu optischen Sensationen, die selbst unberührbar, unverletzt, unverletzlich, stark und groß wie die Natur waren.« Das solche Konzepte im Rahmen einer Ausstellung oder eines Museums ebensowenig wie auf einer Leinwand, Mack malte sein letztes konventionelles Bild 1963, zu verwirklichen sind, läßt sich leicht einsehen. Kunst ist für ihn nicht etwas, das sich gegen Technik oder Natur hermetisch abgrenzt, das isoliert zu betreiben ist. Die Imaginationskraft und die kreative Phantasie des Künstlers wird zum Medium, in welchem sich erste und »zweit« Natur begegnen, ins Sichtbare treten.

## Testi di Mack

La scoperta che nasce quasi per caso: l'inaspettato apparire dell'arte, irrita la nostra coscienza semplice rendendola critica. La riflessione teorica è fatale all'artista solo quando è speculativa, cioè quando non procede, e segue poi, la sensazione dell'immagine verificatasi. Non ho mai esitato a riflettere sul mio lavoro pittorico. 1958 Non è possibile parlare di creazione di forme nel senso inteso fino adesso. Al superamento della policromia per mezzo del colore stesso fa riscontro la rinuncia alla composizione a favore di una zona strutturale semplice, cioè un insieme semplice di tutti gli elementi figurativi. Il pittore ottiene (fra l'altro) l'unità del suo quadro per il solo fatto che conosce perfettamente le semplici parti del quadro; al posto del particolare affascinante subentra l'elemento strutturale senza attrattiva, il quale ha senso solo allorchè ha una relazione figurativa, cioè la rappresenta; in questo modo, un elemento strutturale conquista la sua individualità, il suo significato insostituibile; di per sè stesso un tale elemento non ha un senso.

1958 . . . il vano figurativo, oggettivo-fisico, va respinto, anche quando si fa passare per astratto. Allo stesso modo, anche lo spazio figurativo atmosferico è un naturalismo.

1958 Un'inaspettata possibilità di rendere visibile il movimento estetico, risultò allorchè misi accidentalmente un piede su di un sottile foglio di metallo appoggiato sopra un tappeto in sisal. Quando sollevai il foglio la luce ebbe modo di vibrare. Poichè il tappeto era stato fabbricato meccanicamente è naturale che anche l'impronta fosse meccanica, decorativa; il movimento della luce riflettente era completamente indifferente e noioso. I miei rilievi metallici, che preferirei chiamare rilievi luminosi, e che vengono formati unicamente con la pressione delle dita, abbisognano, al posto dei colori, della luce, perchè possano vivere. Lucidati a specchio, basta un piccolo rilievo per scuotere la luce e metterla in vibrazione. La bellezza possibile a queste creazioni sarebbe una pura espressione della bellezza della luce.

1958 Per fortuna, la natura terrestre non permette ancora che tutto l'inventario del nostro mondo s'allarghi uniformemente nello spazio; sotto allo stesso cielo troviamo ancora delle riserve della natura i cui spazi straordinari devono avere dimensioni talmente grandi che sembri, che persino le esplosioni atomiche si perdano in esse.

Ammetto che tali spazi riempiono la mia immaginazione, e ammiro in gran parte la calma della loro instancabile espansione. Lo spazio aperto e profondo, che non vuol trovare il suo confine neppure nell'orizzonte, è la sfera libera per lo sguardo dei miei occhi, il quale scorre il vicino ed il lontano senza direzione e senza intenzione, etereo; finchè il mio sguardo ritorna a me. L'esperienza della vastità resta in me.

In tali spazi, la nitidezza della luce e la pienezza del silenzio si amplificano costantemente. Tramite la luce, lo spazio riceve la sua sensualità, la sua atmosfera, la sua trasparenza. La luce rende leggero lo spazio.

Il silenzio conferisce allo spazio il suo peso; tramite il silenzio lo spazio diviene udibile. In questi spazi sentiamo che i nostri sensi sono finemente accordati. Io mi auguro che si visitino simili spazi immensi della natura per poter realizzare in essi il secondo spazio visibile: lo spazio dell'arte. Questo spazio artificiale io lo chiamo la riserva dell'arte, in questa riserva, che infine sarà totale, l'arte deve trovare una nuova libertà. Il progetto Sahara deve mettere in movimento questa libertà.

1961 Il problema mille volte discusso, riguardante l'integrazione dell'architettura e dell'arte figurativa, non verrà scosso finchè committente, architetto e artista non si troveranno davanti al compito comune di realizzare un'architettura completamente libera da funzionalità.

Una tale architettura esigerebbe le medesime premesse che presentano ancora le fantastiche architetture classiche in tutto il mondo: un desiderio irrazionale di bellezza, portato da tutti gli uomini, procurato dal committente, realizzato dal costruttore edile, completato dall'artista.

1964 La sorpresa più allietante per i miei occhi è stata però la scoperta che lo spazio e la luce sono sì più forti delle opere artificiali, ma che le mie costruzioni relativamente piccole possono ridurre in sè la vastità infinita dello spazio ed articolare la chiarezza della luce che tutto abbraccia.

1969 La mia arte non è un'astrazione della natura e non vuole riportare una vittoria sulla natura; la natura non è il mio nemico. I musei sono contro di me quando acquistano le mie opere. Così mi è stata confermata una mia convinzione: quegli oggetti il cui aspetto fa dimenticare all'osservatore la vecchia questione della colpa, esaudiscono maggiormente le mie aspettative artistiche, sia che ciò che egli vede sia arte o meno. A me basta l'irrealtà del fascino . . .

The discovery, taking place almost by accident, that art comes about unexpectedly, irritates our naive consciousness and makes it critical. Theoretical reflection is only a trap for the artist if it is speculative, that is to say if not preceded and again followed by the sensation of the picture which has come about. A have never hesitated to reflect on my own activity as an artist.

1958 From the shaping of forms in the existing sense can no longer be spoken. The conquering of colorfulness by color itself corresponds to the abandonment of composition in favor of a simple structure zone, in other words the simple juxtaposition of all picture elements. The artist attains unity in his picture inter alia only to the extent that he is very well aware of the function of the individual picture elements: attractive detail is superseded by completely unattractive structure elements, meaningful only if they have a relationship to the picture, or represent such a relationship. By this means a structural element obtains its individuality, its unmistakable meaning; in itself, such an element is meaningless.

1958 . . . the physical-objective picture space must be rejected, even when it has an abstract form. In the same way, the atmospheric picture space is naturalism.

1958 An unexpected opportunity to make aesthetic movement visible arose when I accidentally trod on a thin metal sheet lying on a sisal carpet. As I picked up the sheet the light was able to vibrate. Since the carpet was a mechanical product, the impression it left was also mechanical and decorative. The movement of the reflected light was entirely monotonous and boring. My metal reliefs, which I would prefer to call "light reliefs", are formed solely by finger pressure, and need light in place of color to come alive. If given a mirror polish, even slight relief effect will suffice to disturb the peace of the light and cause it to vibrate. If these picture compositions are found attractive, then this is purely the expression of the beauty of light.

1958 Luckily nature has not yet allowed the complete inventory of our world to be distributed evenly over the available space on the globe. Under the same sky we can still find nature reservations, unusual spaces which must be of large size, must create the impression that atom bomb explosions would dwindle and be lost inside them.

I admit that such spaces fill my imagination, and not least I admire the casual manner in which they spread out so untiringly. The deep, open space, not willing to stop even at the horizon, is the free sphere for my gaze, which hurries without purpose or direction over near and far, weightless, until it returns to me. The experience of the vastness remains in me then.

In such spaces the clarity of light and the fullness of calm can spread themselves permanently. Light gives the space its purpose, its atmosphere, its transparency. Light removes weight from space.

Calm gives space its weight; through calm the space becomes audible. In such spaces we feel that our senses are finely tuned.

I desire to seek out such ungraspable natural spaces in order to realize in them the second, comprehensible space, that of art. I call this artificial space the art reservation. In this reservation, intended one day to be total, art shall find a new freedom. The Sahara project is intended to bring about freedom.

1961 The problem of integration between architecture and pictorial art has been discussed a thousand times, but will not be shaken until patrons, architects and artists face up to the common task of producing an architecture entirely without purpose. Such architecture would require the same conditions as the fantastic classical architecture throughout the world still reveals: an irrational desire for beauty, expressed by all men, conveyed by the patron, realized by the builder and completed by the artist.

1964 The most pleasant surprise for my eyes was the recognition that space and light are indeed more powerful than my artificial works, but that my relatively small constructions can reduce the endless expanse of space in themselves and can articulate and intensify the all-embracing luminosity of light.

1969 My art is not an abstraction of nature, and does not seek victory over nature. Nature is not my enemy. The museums are against me even though they buy my works. This has strengthened one of my convictions: my artistic expectations are best fulfilled by those works with a manifestation which causes the observer to forget the old guilty question as to whether what he sees is art or not. I am content with the unreality of fascination . . .

1969

Die sich fast zufällig ergebende Entdeckung, daß Kunst sich unerwartet einstellt, irritiert unser naives Bewußtsein und läßt es kritisch werden. Theoretische Reflexion ist nur dann für den Künstler verhängnisvoll, wenn sie spekulativ ist, d. h. wenn nicht die Sensation des ereigneten Bildes vorausgeht und auch wieder folgt. Ich habe nie gezögert, über meine malerische Arbeit nachzudenken. 1958

Von Formbildung im bisherigen Sinne kann keine Rede mehr sein. Der Überwindung der Vielfarbigkeit durch die Farbe selbst entspricht, daß man die Komposition aufgibt zugunsten einer einfachen Strukturzone, d. i. das einfache Zusammen aller bildnerischen Elemente. Der Maler erreicht die Einheit seines Bildes (u. a.) nur dadurch, daß er sehr wohl um die Funktion der einfachen Bildteile weiß; an die Stelle des reizvollen Details tritt das völlig reizlose Strukturelement, das nur dann sinnvoll ist, wenn es eine bildnerische Beziehung hat, bzw. diese repräsentiert; hierdurch gewinnt ein Strukturelement seine Individualität, seine nicht austauschbare Bedeutung; für sich selbst ist ein solches Element ohne Sinn. 1958

... der gegenständlich-physikalische Bildraum ist zu verwerfen, auch wenn er sich abstrakt gibt. Ebenso ist der atmosphärische Bildraum ein Naturalismus. 1958

Eine unerwartete Möglichkeit, ästhetische Bewegung sichtbar zu machen, ergab sich, als ich zufällig auf eine dünne Metallfolie trat, die auf einem Sisalteppich lag. Als ich die Folie aufhob, hatte das Licht Gelegenheit, zu vibrieren. Da der Teppich mechanisch hergestellt war, blieb natürlich auch der Abdruck mechanisch und dekorativ: die Bewegung des reflektierten Lichtes war völlig gleichgültig und langweilig. Meine Metallreliefs, die ich besser Lichtreliefs nennen möchte, und die allein durch den Druck der Finger geformt werden, benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben. Spiegelblank poliert, genügt ein geringes Relief, um die Ruhe des Lichtes zu erschüttern und in Vibration zu bringen. Die mögliche Schönheit dieser Gebilde wäre ein reiner Ausdruck der Schönheit des Lichtes. 1958

Glücklicherweise erlaubt es die Natur der Erde noch nicht, daß das gesamte Inventar unserer Welt sich gleichförmig im Raum ausbreitet; unter dem gleichen Himmel finden wir noch immer Reservate der Natur, deren außerordentliche Räume von großer Dimension sein müssen, scheint es doch so, daß sich in ihnen selbst Atomexplosionen verlieren.

Ich gestehe, solche Räume erfüllen meine Imagination, und nicht zuletzt bewundere ich die Gelassenheit ihrer unermüdlichen Ausdehnung. Der offene und tiefe Raum, der noch im Horizont nicht seine Begrenzung finden will, ist die freie Sphäre für den Blick meiner Augen, der die Nähe und Ferne richtungslos, absichtslos und ohne Schwere durchheilt, bis mein Blick zu mir zurückkehrt. Die Erfahrung der Weite bleibt bei mir.

In solchen Räumen breitet sich die Klarheit des Lichtes und die Fülle der Ruhe beständig aus. Durch das Licht hat der Raum seine Sinnlichkeit, seine Atmosphäre, seine Transparenz. Das Licht macht den Raum leicht.

Die Ruhe gibt dem Raum seine Schwere; durch die Ruhe wird der Raum hörbar. In solchen Räumen fühlen wir, daß unsere Sinne fein gestimmt sind.

Ich wünsche mir, daß wir solche unüberschaubaren Naturräume aufsuchen, um den zweiten, übersehbaren Raum, den Raum der Kunst, in ihnen zu verwirklichen. Diesen artifiziellen Raum nenne ich die Reservation der Kunst, in dieser Reservation, die schließlich eine totale sein wird, soll die Kunst eine neue Freiheit finden. Das Sahara-Projekt soll diese Freiheit in Bewegung bringen. 1961

Das tausendmal diskutierte Problem der Integration zwischen Architektur und bildender Kunst wird nicht erschüttert, solange nicht Auftraggeber, Architekt und Künstler vor der gemeinsamen Aufgabe stehen, eine vollkommen zweckfreie Architektur zu verwirklichen. Eine solche Architektur würde die gleichen Voraussetzungen fordern, die die fantastischen klassischen Architekturen in aller Welt noch immer zeigen: ein irrationales Verlangen nach Schönheit, getragen von allen Menschen, vermittelt durch den Auftraggeber, verwirklicht durch den Baumeister, vollendet durch den Künstler. 1964

Die beglückendste Überraschung für meine Augen aber war die Erkenntnis, daß Raum und Licht zwar stärker sind als meine artifiziellen Werke, daß aber meine verhältnismäßig kleinen Konstruktionen die unendliche Weite des Raumes in sich reduzieren und die alleserfassende Helligkeit des Lichtes artikulieren und intensivieren können. 1969

Meine Kunst ist keine Abstraktion der Natur, und sie möchte nicht den Sieg über die Natur davontragen; die Natur ist nicht mein Feind. Die Museen sind gegen mich, wenn sie meine Arbeiten erwerben. So bin ich in einer Überzeugung bestärkt worden: jene Gegenstände erfüllen am ehesten meine künstlerischen Erwartungen, deren Erscheinungsweise den Betrachter die alte Schuldfrage vergessen läßt, ob das Kunst ist oder nicht, was er sieht. Mir genügt die Irrealität der Faszination ... 1969

## Heinz Mack

- 1931 nato a Lollar nell'Assia
- 1950 — 53 accademia statale dell'arte di Düsseldorf
- 1953 membro del «Gruppo 53»
- 1956 esame di stato in filosofia all'università di Colonia
- 1958 primi rilievi e cubi luminosi  
partecipa alla fondazione del «Gruppo Zero»  
contatti con Yves Klein e Jean Tinguely
- 1959 contatti con Lucio Fontana
- 1965 dalla primavera del 1965 all'autunno del 1966  
atelier a New York
- 1967 si stabilisce nel Huppertshof a Mönchengladbach, abitazione  
e studio  
creazione di una «corona a luci colorate» per il padiglione  
tedesco all'esposizione mondiale di Montreal
- 1968 collaborazione al progetto per il padiglione tedesco all'Expo '70  
di Osaka, Giappone

### Opere in collezioni pubbliche:

- Tate Gallery, Londra
- Kaiser Wilhelm Museum, Haus Lange, Krefeld
- Museum of Modern Art, New York
- Carnegie-Institute, Pittsburgh
- Städtisches Museum, Castello di Morsbroich, Leverkusen
- Städtisches Museum, Wiesbaden
- Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles
- Gradska Galleria Umjetnosti, Zagabria
- Niigata Art Museum, Giappone
- Nagakoa Art Museum, Giappone
- Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
- Museum of Art, Ulster, Irlanda
- Walker Art Center, Minneapolis
- Rockefeller Foundation, New York
- Collezione Marzotto, Roma
- Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven
- Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal
- Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen
- Städtische Kunstgalerie, Bochum
- Städtisches Kunstmuseum, Duisburg
- Städtische Kunstsammlungen, Bonn
- Städtische Kunsthalle, Mannheim
- Städtische Kunsthalle, Recklinghausen
- Städtisches Museum, Mönchengladbach
- Victoria and Albert Museum, Londra
- Albright-Knox-Art-Gallery, Buffalo
- Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover
- Ferens Art Gallery, Hull
- City Art Museum, Birmingham
- Wallraf-Richartz-Museum, Colonia
- Städtisches Kunstmuseum, Düsseldorf
- Städtisches Kunstmuseum, Wuppertal
- Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna
- Chase Manhattan Collection
- Kunstmuseum, Basilea
- Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa
- Lannon Foundation, Chicago

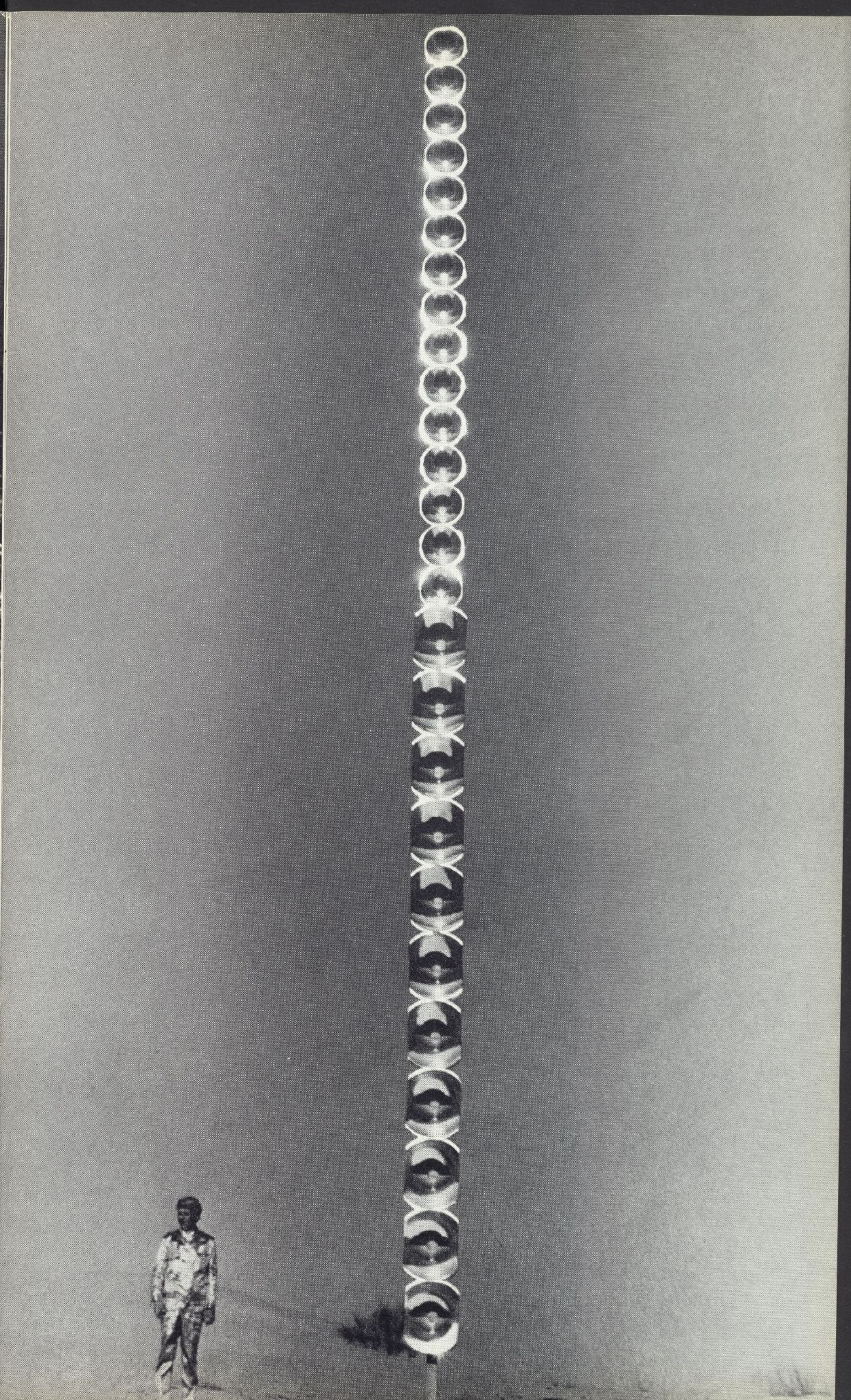
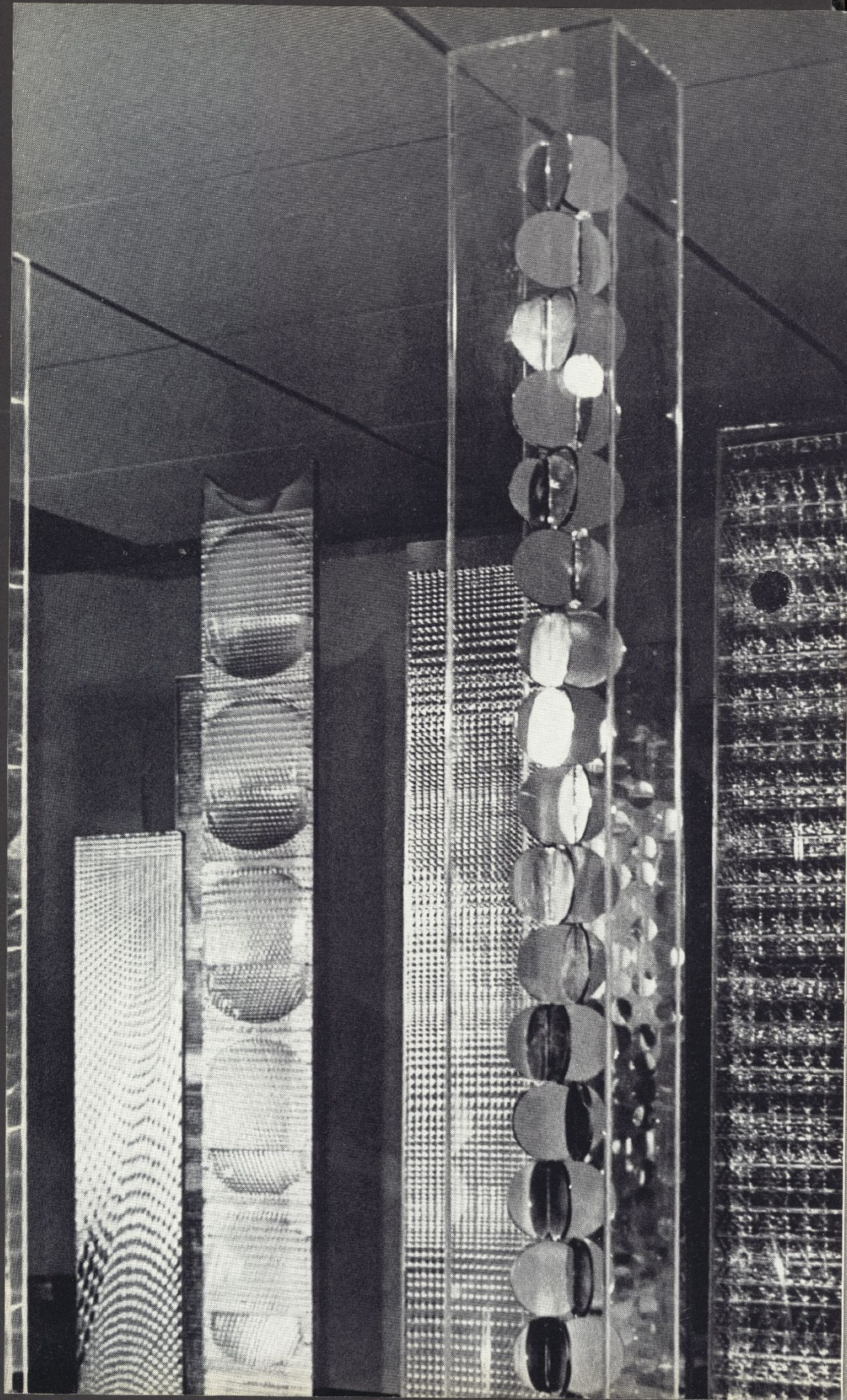
### Film:

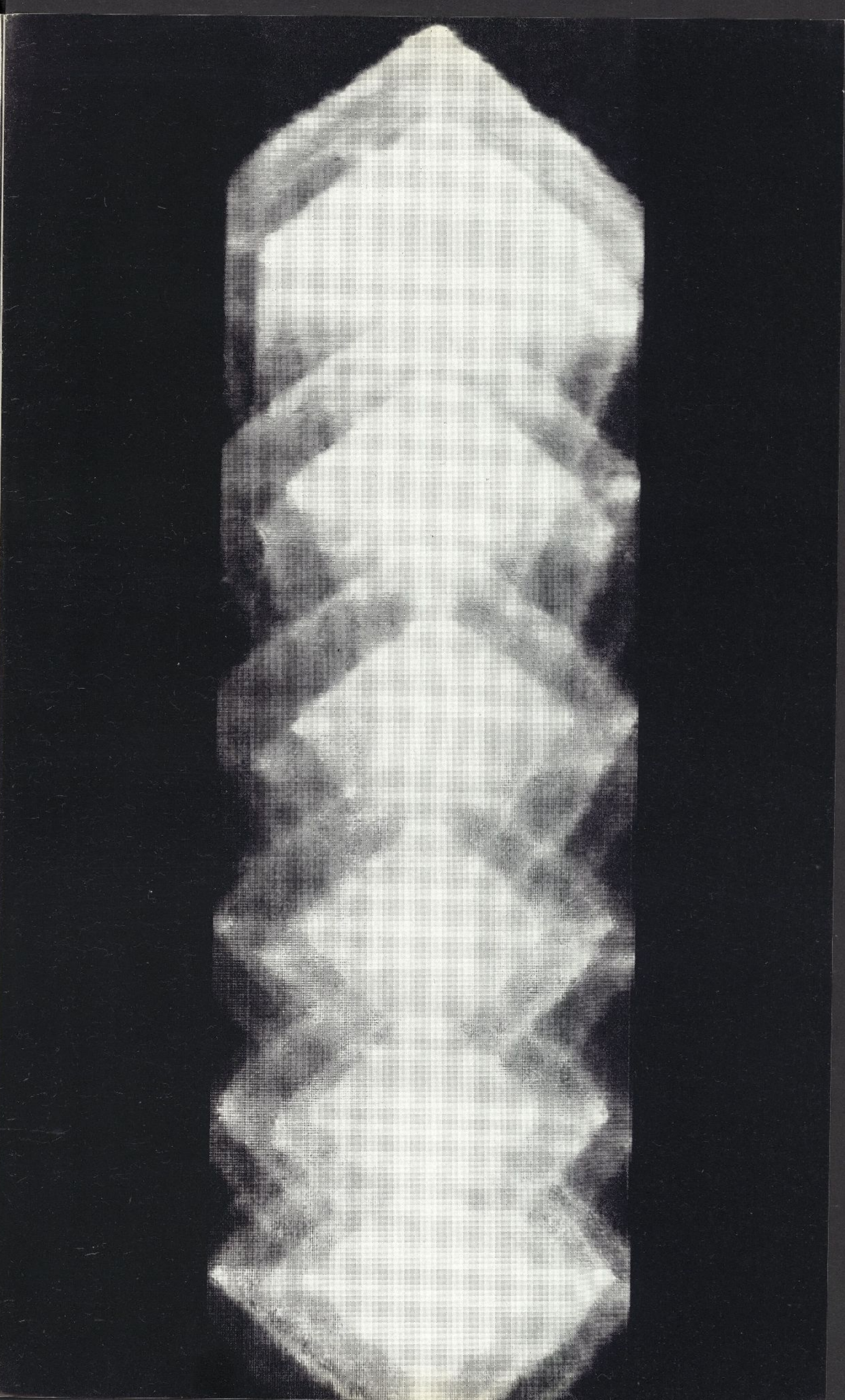
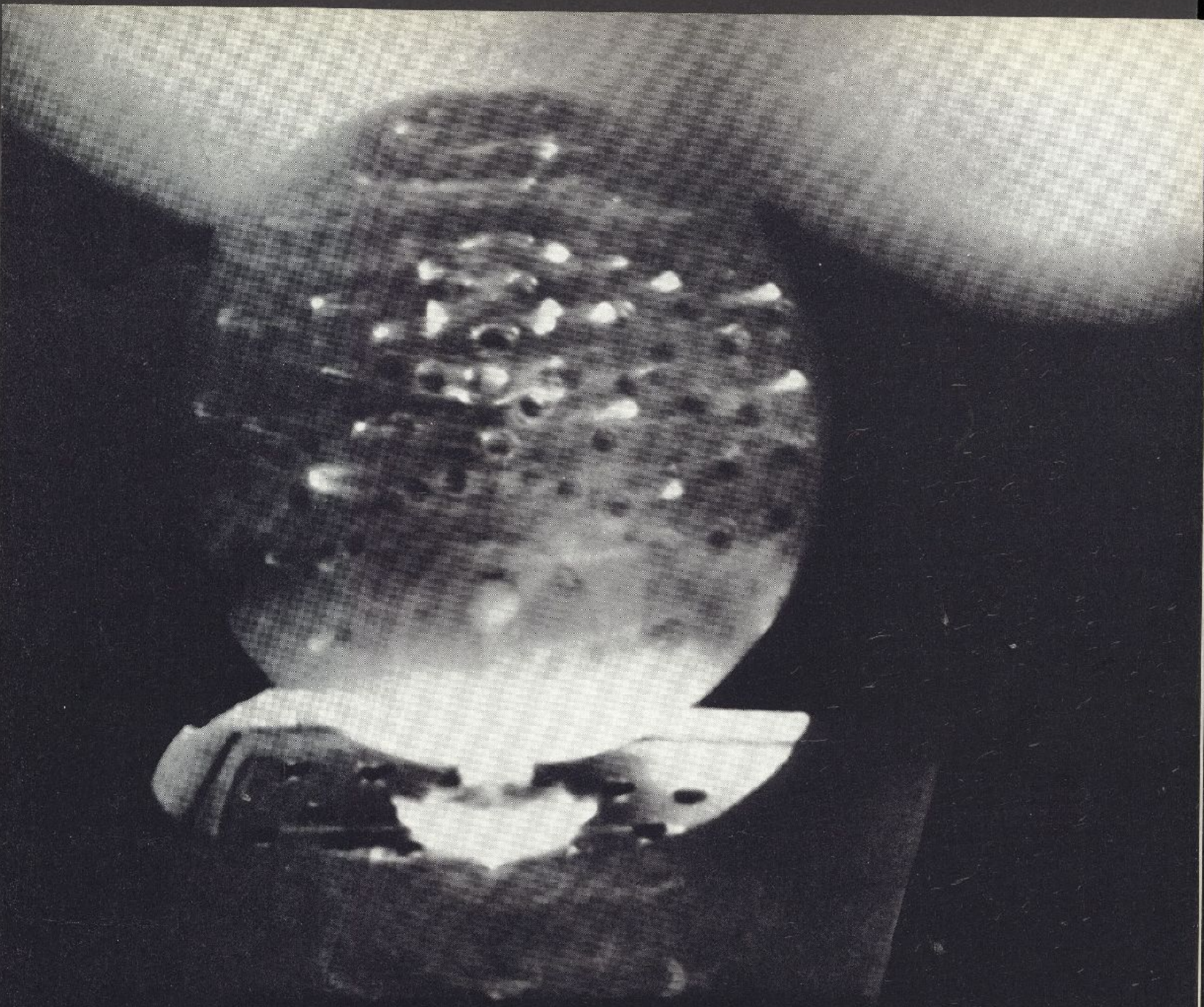
- 1968 «Tele-Mack»  
Grimma-Anerkennungspreis  
(premio di riconoscimento Grimma)

### Mostre individuali:

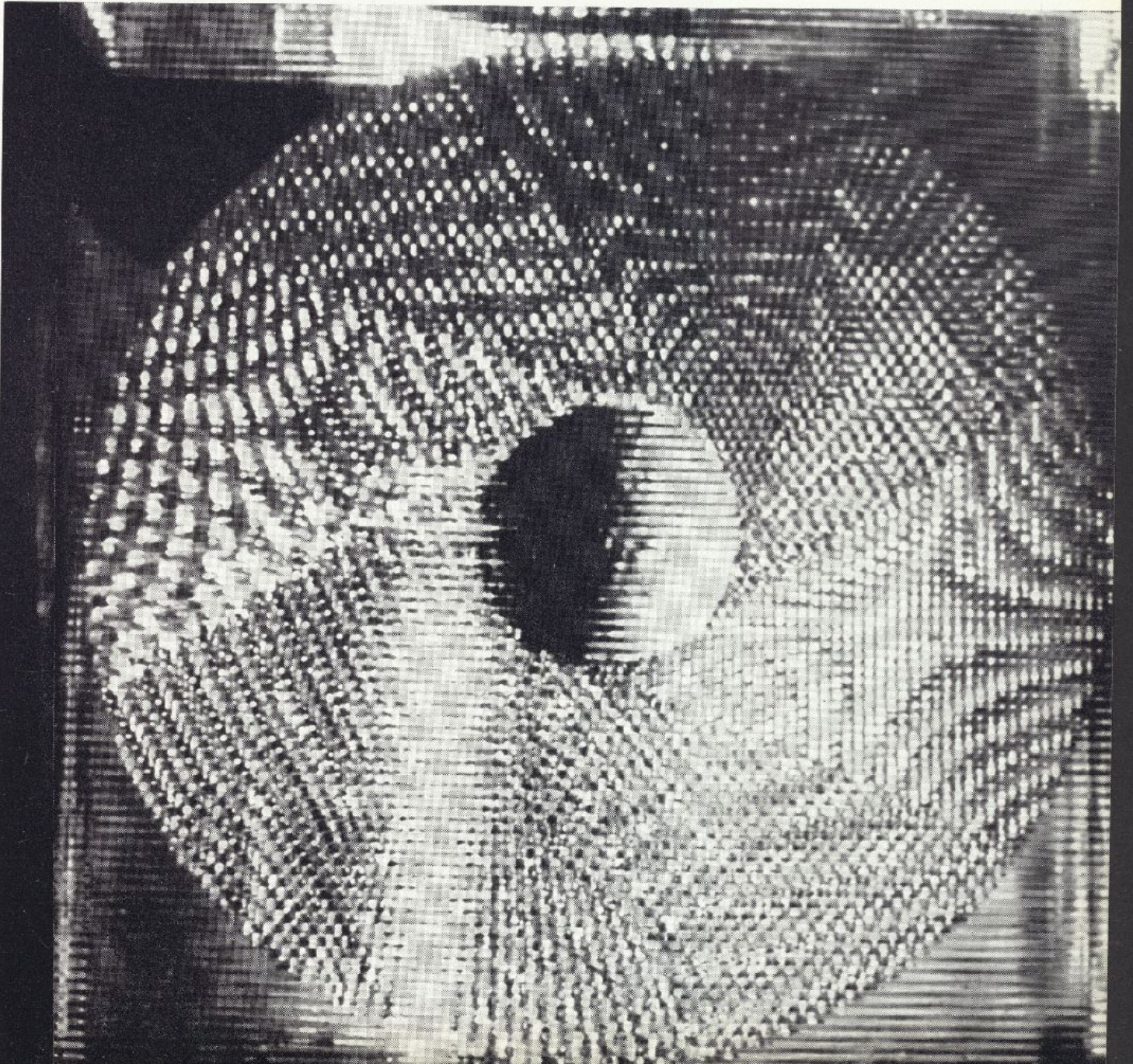
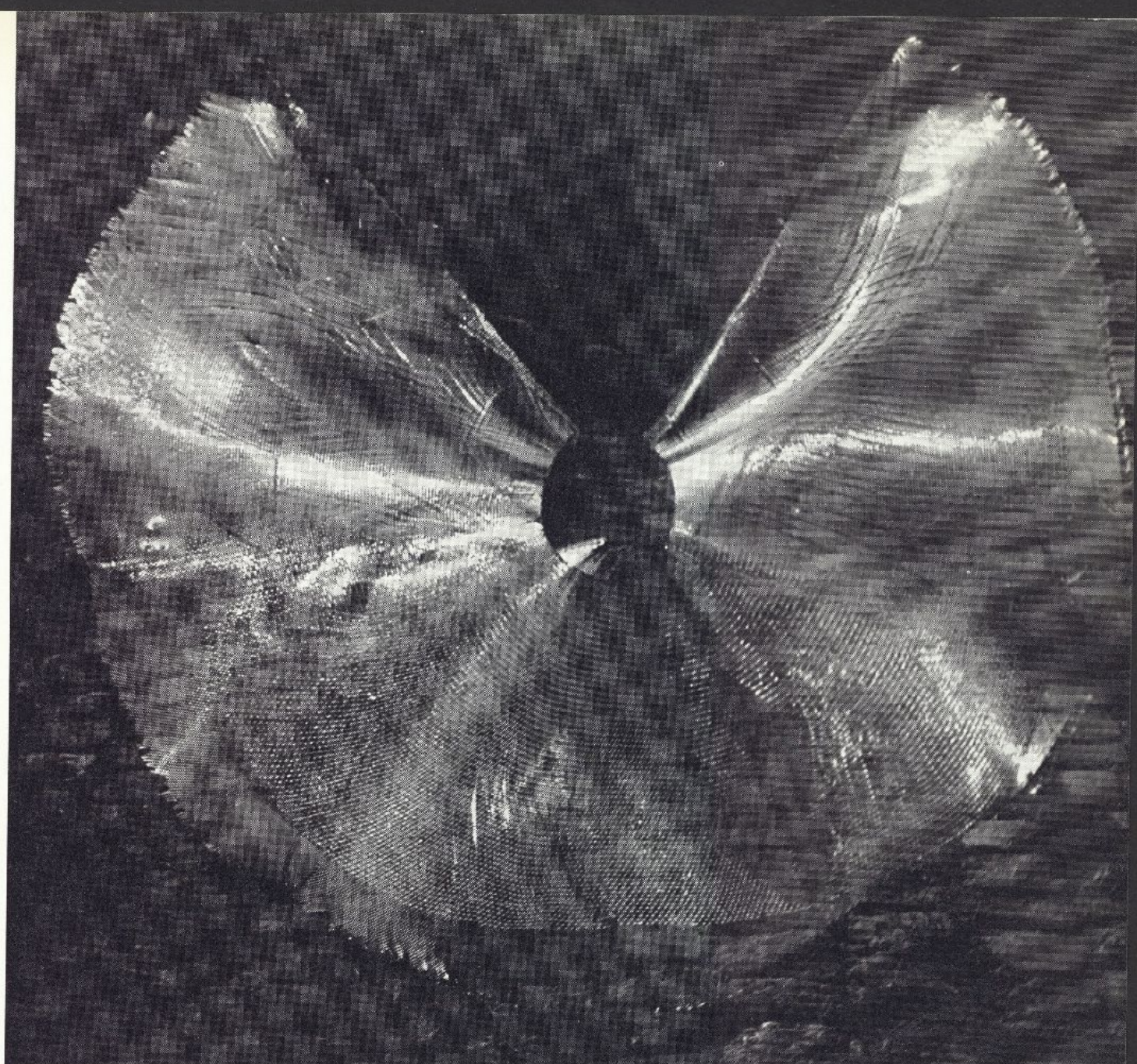
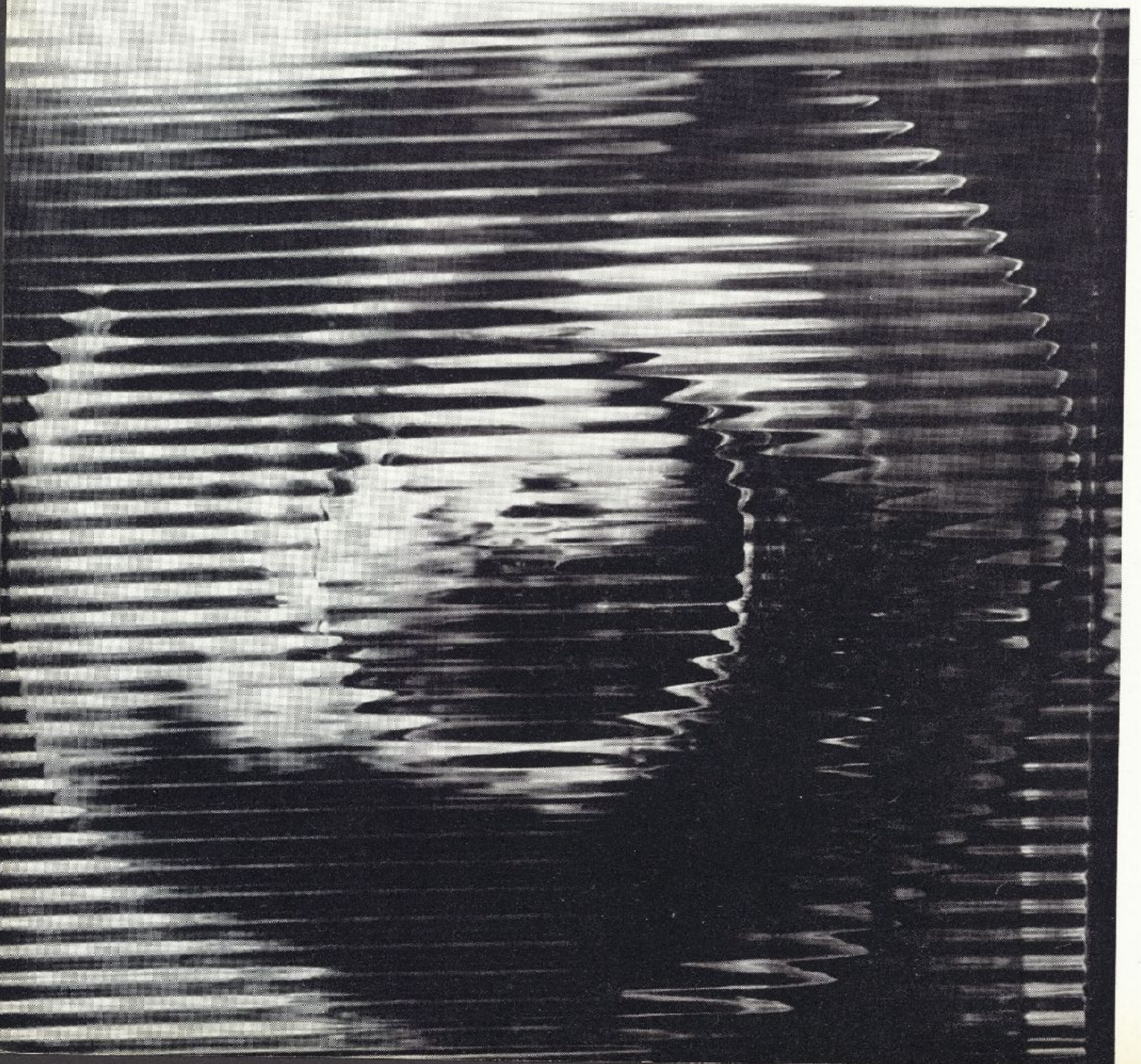
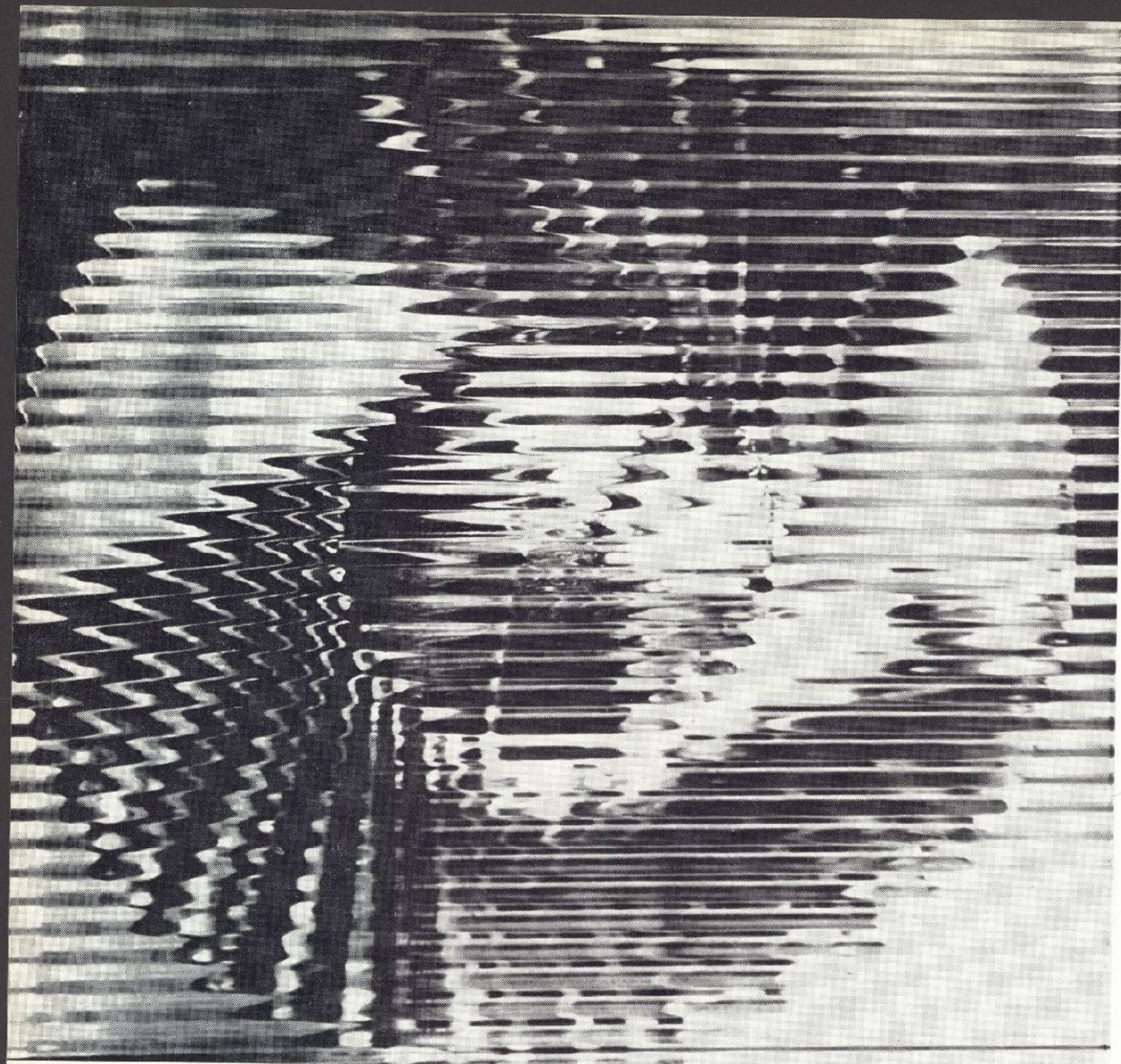
- 1957 Düsseldorf, Galerie Schmela
- 1958 Düsseldorf, Galerie Schmela
- 1959 Parigi, Galerie Iris Clerf  
Stoccarda, Galerie Behr  
Heidelberg, Galerie Dr. Griesebach, con Piene
- 1960 Milano, Galleria Azimut  
NVC Nev Vision Centre Gallery, Londra  
Düsseldorf, Galerie Schmela  
Berlino, Galerie Diogenes  
Ulma, Studio f, con Piene
- 1961 Monaco di Baviera, Galerie Nota  
Anversa, Galerie Ad Libitum  
Francoforte, Galerie dato  
Vienna, Galerie Stephan, con Piene
- 1963 Anversa, Galerie Ad Libitum  
Milano, Galleria Cadario
- 1964 Francoforte, Galerie d  
Genova, Galleria la Polena  
Roma, Galleria Il Bilico, con Piene  
Krefeld, Museum Haus Lange, con Piene e Uecker
- 1965 Mestre-Venezia, Galleria L'Elefante, con Nanda Vigo  
Düsseldorf, Galerie Schmela  
Londra, McRoberts & Tunnard Gallery  
Hannover, Kestner-Gesellschaft, con Piene e Uecker
- 1966 New York, Howard Wise Gallery
- 1967 Esslingen, (op)art galerie  
Karlsruhe, Galerie Rolloff  
Parigi, Galerie Denise René
- 1968 Milano, Galleria dell'Ariete  
Basilea, Galerie Handschin  
Torino, Galleria Notizie  
Monaco di Baviera, Galerie Hesler  
Gelsenkirchen, Künstlerhaus Halfmannshof  
(casa dell'arte Halfmannshof) con George Rickey
- 1969 Galerie Ursula Lichter, Frankfurt/Main  
Galerie Reckermann, Köln
- 1970 XXXV Biennale di Venezia, padiglione tedesco





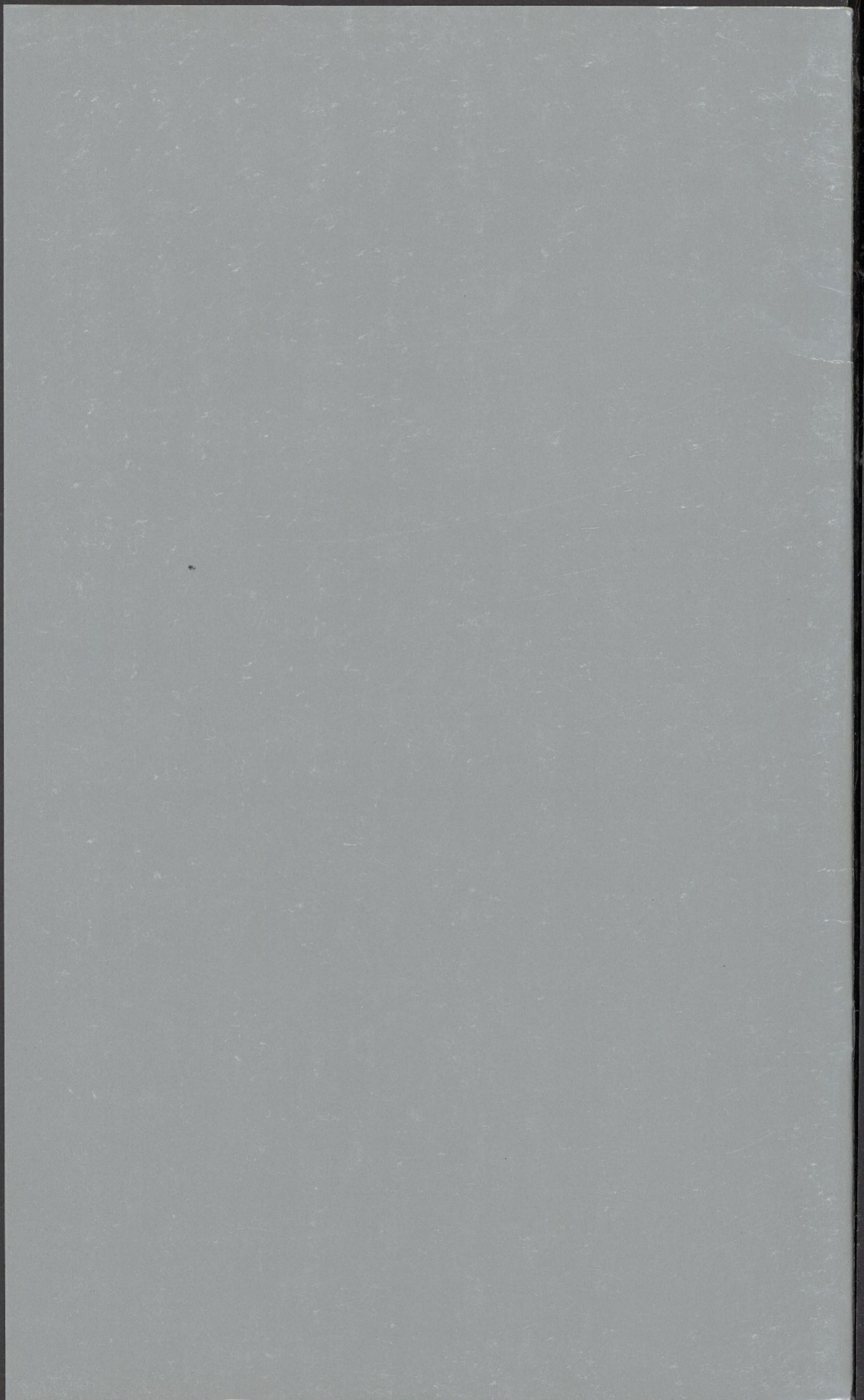








© 1970 Dr. Dieter Honisch, Museum Folkwang, Essen  
Al catalogo è allegato una stampa originale dell'artista  
Riproduzioni: Berger, Stoccarda  
Carta della copertina: Zanders, Bergisch-Gladbach  
Carta del testo: Scheufelen, Oberlenningen  
Carta della tavola: Zanders, Bergisch-Gladbach  
Produzione: Dr. Cantz'sche Druckerei, Stoccarda  
Stampato in Germania  
Printed in Germany



**pfahler**

I quadri di Pfahler sono stati ripetutamente messi in relazione con «hard edge». Però questo è errato, in quanto la rassomiglianza esteriore nell'uso dei confini di colore geometrici, non può illudere sul fatto che Pfahler non aspira ad un'identificazione del colore con ciò su cui appoggia o con la forma geometrica, come aspira il «hard edge», e in quanto egli non usa il colore come un materiale anonimo, ma cerca invece di conferirgli un effetto suggestivo, un certo grado di intensità. Proprio contrariamente a Stella, Noland o Kelly, che esiliano il colore a colore superficiale dell'oggetto, Pfahler cerca di staccare il colore dallo sfondo del quadro. Questo si palesa già nei distacchi angolari dei suoi quadri. Il colore non riempie tutto il campo del quadro. Benchè la sua delimitazione coincida in parte con i confini dei campi, esso forma tuttavia, in uno o più angoli, delle singolari forme circolari le quali evitano che il colore venga identificato con il campo. La forma di colore si trova chiaramente davanti allo sfondo. Gli angoli rientranti conferiscono al colore, proprio in contrasto con la pialtezza dello sfondo, l'impressione di qualcosa di teso e gonfio. Quest'effetto plastico o tridimensionale viene rafforzato dal fatto che spesso questa forma rotonda è inserita in un campo similare al formato del quadro, nel medesimo colore di un tono più freddo o più caldo. Questo nuovo tono viene spinto in avanti dalla tonalità adiacente, congeniale, percepita come se si trovasse sotto o dietro ad esso, e sembra sospeso nello spazio davanti al quadro. Sopra a questa zona di colore a due tonalità «nuota» ancora un campo notevolmente più piccolo, multisezionale, come una piattaforma superiore di una piramide colorata. Contrariamente, ad esempio, agli «homages to the square» di Albers, con i quali questi quadri della «serie Metropolitan» hanno una certa similitudine, la sequenza in cui i campi di colore si trovano uno davanti all'altro non è invertibile nelle opere di Pfahler. Il colore superiore, che si trova all'estremità anteriore nello spazio, non può venire letto, come è sempre possibile per Albers, nel contempo anche come colore all'estremità posteriore. Per questo motivo, i quadri di Pfahler non assomigliano a finestre ma piuttosto a vele gonfiate. Contemporaneamente, questi campi di colore resi spaziali, posseggono, nelle loro tonalità che si completano e si contrastano, un'intensità e una morbidezza straordinariamente sensoria. E sorprendente come Pfahler riesca a conferire questo determinato «sound» a tutti i suoi quadri. Questa qualità fisica sovrasta i campi colorati come una determinata atmosfera, essa conferisce loro, assieme ad una tensione ottica, anche una tensione percettibile ai sensi.

Pfahler non ha fatto esperimenti solo con i colori, ma anche con la materia che li porta. Egli ha cercato di sviluppare forme che non possedessero il colore solo otticamente, ma anche fattivamente nello spazio. In questo caso la difficoltà stava nell'organizzare il supporto del colore in modo che sottolineasse la funzione dimensionale del colore senza assumere esso stesso il carattere di un oggetto. Perchè un colore non può apparire dimensionale che quando appare completamente immateriale, quando non viene interpretato come colorazione di qualche cosa. In questo senso, l'illusione forma parte essenziale della pittura di Pfahler, per non dire della pittura in genere.

I nuovi lavori di Pfahler, mostrati per la prima volta alla Biennale, sono nati da tutta una serie di tentativi divenuti sempre più coerenti. La doppia forma dimensionale davanti al padiglione, risale ai quadri bipartiti dei quali Pfahler s'è occupato negli ultimi anni. Essi si riferiscono alla simmetria del nostro volto e magari anche al fatto che per vedere dimensionalmente abbiamo bisogno di due occhi. Il principio è semplice: Pfahler costruisce due angoli di spazio attorniti da un nastro blu, nei quali v'è un cono di colore che si vede reciprocamente positivo o negativo. Le forme di colore si sono staccate dalla bidimensionalità del quadro e sporgono nello spazio. La progressione del colore in due forme completamente identiche fra loro, il rapporto superiore nel quale si trovano reciprocamente le due forme di colore, le stacca dal loro supporto. Lo stesso principio si riproduce nelle forme di colore collocate l'una nell'altra nel padiglione. Ispirandosi alle «calli» Veneziane, Pfahler ha sviluppato un movimento di colori in strettissimo spazio, che l'osservatore non deve più percepire simultaneamente, bensì completare successivamente. La piccola distanza fra i colori evita che l'osservatore possa retrocedere, che veda il colore plasticamente fissato. Importante è invece che l'osservatore debba, o possa, passare attraverso diversi colori. Fa parte, per così dire, del principio di questa forma, che l'osservatore venga fatto passare attraverso zone di colore, o accanto a campi di colore. La predilezione di Pfahler per forme semplici, poco dispendiose, è in relazione al fatto che egli non vuole riconoscere loro un valore proprio. Esse devono rappresentare un puro veicolo per i suoi colori. Per questo motivo è naturale che egli si spinga sempre più verso l'architettura. Ognuno, anche il più casuale confine di colore, assume una pretesa formale per l'occhio abituato alle strutture primarie, che Pfahler non gli vuole riconoscere. Per questo motivo, lo spazio del l'architettura, funzionale e non delimitato da motivi formali, gli si avvicina.

Pfahler's pictures have repeatedly been associated with the "hard edge" style. This is wrong to the extent that the purely superficial similarity in the use of geometric color boundaries cannot conceal the fact that Pfahler does not seek to identify the color with the color carrier or the geometrical form, in the manner of the hard edge school, nor does he employ color as an anonymous material, but endeavors instead to endow it with a mood value, a given degree of intensity. In direct contrast, for instance, to Stella, Noland or Kelly, who render the color distinct as the surface color of the picture subject, Pfahler attempts to separate the paint from the background of the picture. We can see this clearly at the corners of his pictures. The color does not fill the entire available surface. There are times, indeed, where its limits coincide with the limits of the available field, but at one or more corners it forms characteristic rounded shapes of its own, which serve to prevent identification of the paint with its field area. The form of the color stands clearly out in front of the background. The pulled-in corners, by their very contrast with the flatness of the surface, endow the color with an impression of something full, taut. This plastic or spatial effect is further enhanced by the fact that in many cases an area similar in shape to the picture format is recessed into the circular form and given the same color but one shade cooler or warmer. Thanks to the related color, sensed as lying just above it or just below, the new shade is projected forward and appears to hang in space in front of the picture. On this two-color zone, in turn "swims" another considerably smaller area with several sections, like the uppermost platform of a colored pyramid. In contrast to the "Homages to the Square", by Albers, with which these pictures from the "Metropolitan series" have a certain similarity, the sequence in which the colors are superimposed cannot be reversed. The topmost color, that which projects the furthest into the free space in front of the picture, cannot always be understood at the same time as the rearmost, as is the case with Albers. As a result Pfahler's pictures resemble not so much windows as full sails. These "spatialized" color zones none the less possess, in their close-coupled, complementary yet mutually contrasting color steps, an exceptionally sensual intensity and softness. It is astonishing how Pfahler succeeds in giving to all his pictures a specific "sound". This physical quality lies over the color zones like a definite atmosphere, and raises them to a tension of the senses comparable to the optical tension which is achieved.

Pfahler has experimented not only with colors but also with his color carriers. He has attempted to develop forms which not only optically but also factually project the colors into space. The difficulty here has been the organization of the carrier in such a way as to emphasize the spatial function of the color without assuming an intrinsic objective character. A color can after all only be discerned spatially if it appears in a completely immaterial form, and is not understood to be the coloring of another object. In this sense illusion is a significant component in Pfahler's painting, perhaps in painting generally. The new works by Pfahler, shown for the first time at the Biennale, are the outcome of a whole series of experiments, growing more and more consequent. The double spatial form of the pavilion refers to the two part pictures which have occupied Pfahler in recent years. They relate to the symmetry of our faces, and indeed also to the fact that we require both eyes in order to see three-dimensionally. The principle is simple: Pfahler constructs two spatial corners surrounded by a blue color band. In these is to be found a color cube, which is discerned alternately as positive or negative. The color shapes separate themselves from the two-dimensionality of the picture surface and exist alone in space. The color progression in two forms which are completely identical, and the superimposed mutual relationship of the two color forms successfully separate them from the color carrier. The same principle is carried on in the interlocked color forms in the pavilion. Influenced by the "calli", the narrow streets of Venice, Pfahler generates in the most confined space a movement of color which the observer cannot experience simultaneously but is obliged to pursue in succession. The close proximity of the colors prevents the observer from moving back and taking in the color as a "picture". It is more important that the observer passes through the various colors, must pass through them. It is also a principle of this form that the observer is swept along past areas of color or through color zones.

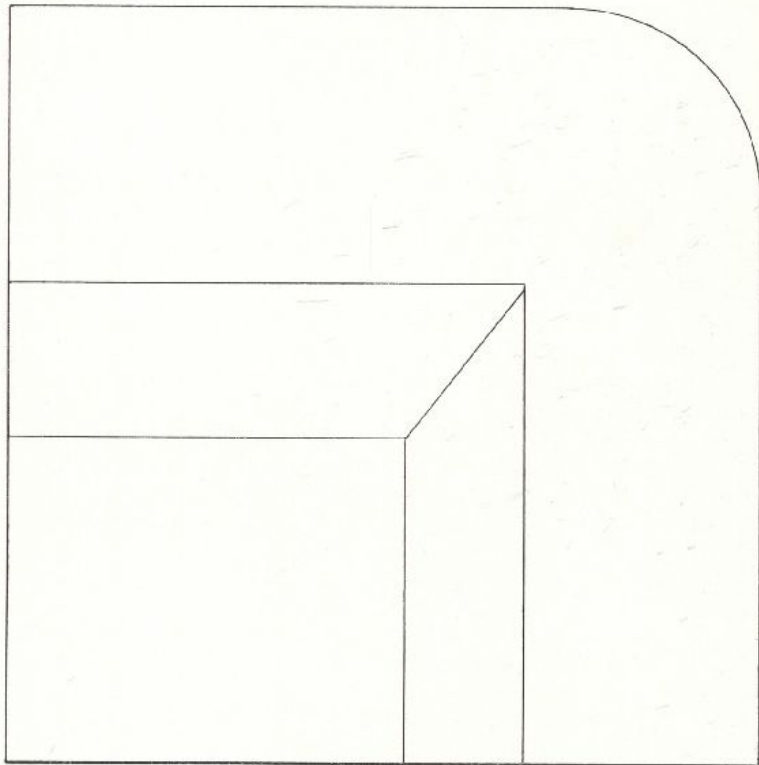
Pfahler's preference for simple, non-complex forms is related to this desire not to endow them with an intrinsic value. They must merely act as a vehicle for his colors. For this reason, we may well understand why he is working his way constantly towards architecture. Any color limit, even the most primitive one, contains for the eye, familiar as it is with primary structures, a formal message which Pfahler is not prepared to acknowledge. Therefore, he is greatly assisted by the functional spaces of architecture, not limited in accordance with any formal considerations.

Die Bilder von Pfahler sind wiederholt mit »hard edge« in Verbindung gebracht worden. Das ist jedoch insofern falsch, als die rein äußerliche Ähnlichkeit in der Verwendung geometrischer Farbgrößen nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß Pfahler keine Identifizierung der Farbe mit dem Farbträger oder der geometrischen Form wie das »hard edge« anstrebt, und daß er Farbe nicht als anonymes Material verwendet, sondern ihr einen Stimmungswert, einen bestimmten Intensitätsgrad mitzuteilen versucht. Gerade im Gegensatz etwa zu Stella, Noland oder Kelly, welche die Farbe als Oberflächenfarbe des Bildobjektes ausweisen, versucht Pfahler die Farbe vom Bildgrund zu lösen. Das wird schon an den Ecklösungen seiner Bilder deutlich. Die Farbe füllt nicht das gesamte Bildfeld aus. Ihre Begrenzung fällt zwar teilweise mit den Feldgrenzen zusammen, doch bildet sie an einer oder an mehreren Ecken eigentümliche Rundformen, die verhindern, daß die Farbe mit dem Feld identifiziert wird. Die Farbform steht eindeutig vor dem Grund. Die eingezogenen Ecken verleihen der Farbe gerade im Gegensatz zur Flachheit des Grundes den Eindruck von etwas Angespanntem und Prallem. Dieser plastische oder räumliche Effekt wird noch dadurch verstärkt, daß häufig in diese Rundform ein dem Bildformat ähnliches Feld in der gleichen, einen Ton kälteren oder wärmeren Farbe eingelassen ist. Dieser neue Ton wird durch die verwandte, als unter oder hinter ihm liegend empfundene Nachbarfarbe nach vorn geschoben und scheint vor dem Bild im Raum zu schweben. Auf dieser zweitönigen Farbzone »schwimmt« wieder ein wesentlich kleineres, mehrteiliges Feld wie die oberste Plattform einer farbigen Pyramide. Im Gegensatz etwa zu den »Homages to the Square« von Albers, mit denen die Bilder der »Metropolitan-Serie« eine gewisse Ähnlichkeit haben, ist die Reihenfolge, in der die Farbfelder voneinander stehen, bei Pfahler nicht umkehrbar. Die oberste, am weitesten vorn im Raum stehende Farbe kann nicht, wie bei Albers immer, gleichzeitig auch als hinterste gelesen werden. Die Bilder von Pfahler gleichen darum auch nicht Fenstern, sondern eher aufgeblähten Segeln. Gleichzeitig besitzen diese verräumlichten Farbfelder in ihren engen sich ergänzenden und miteinander kontrastierenden Farbschritten eine außerordentlich sinnliche Intensität und Weichheit. Es ist ganz erstaunlich, wie es Pfahler gelingt, allen seinen Bildern diesen bestimmten »sound« mitzuteilen. Diese physische Qualität überlagert die farbigen Felder wie eine bestimmte Atmosphäre, sie verleiht ihnen zur optischen auch eine empfindungsmäßige Spannung.

Pfahler hat nicht nur mit den Farben, er hat auch mit den Farbträgern experimentiert. Er versuchte Formen zu entwickeln, welche die Farben nicht nur optisch, sondern auch faktisch in den Raum stellen. Die Schwierigkeit dabei war, den Farbträger so zu organisieren, daß er die räumliche Funktion der Farbe unterstützte, ohne selbst Objektcharakter anzunehmen. Denn räumlich kann eine Farbe nur dann gesehen werden, wenn sie völlig immateriell erscheint, wenn sie nicht als Färbung von etwas verstanden wird. In diesem Sinne ist Illusion ein wesentlicher Bestandteil von Pfahlers Malerei, wenn nicht von Malerei überhaupt.

Die auf der Biennale zum erstmalig gezeigten neuen Arbeiten von Pfahler entstanden aus einer ganzen Reihe von immer konsequenter werdenden Versuchen. Die räumliche Doppelform vor dem Pavillon geht zurück auf die zweiteiligen Bilder, die Pfahler in den letzten Jahren beschäftigten. Sie beziehen sich auf die Symmetrie unseres Gesichts und wohl auch auf die Tatsache, daß wir zum räumlichen Sehen zwei Augen brauchen. Das Prinzip ist einfach: Pfahler baut zwei von einem blauen Farbband umgangene Raumecken, in denen ein wechselseitig positiv oder negativ zu sehender Farbkubus steht. Die Farbformen haben sich aus der Zweidimensionalität des Tafelbildes gelöst und stehen im Raum. Die farbige Progression in zwei völlig miteinander identischen Formen, der übergeordnete Zusammenhang, in dem beide Farbformen zueinander stehen, löst sie vom Farbträger. Das gleiche Prinzip setzt sich in den ineinander gestellten Farbformen im Pavillon fort. Angeregt von den »calli«, den engen Straßen Venedigs, entwickelte Pfahler auf engstem Raum eine farbige Bewegung, die der Betrachter nicht mehr simultan erfahren, sondern sukzessiv nachvollziehen muß. Der geringe Abstand der Farben voneinander verhindert, daß der Betrachter zurücktreten kann, die Farbe bildhaft fixiert sieht. Wichtig ist vielmehr, daß der Betrachter durch verschiedene Farben hindurchgehen muß oder hindurchgehen kann. Es gehört gleichsam zum Prinzip dieser Form, daß der Betrachter durch Farbzonen geführt oder an Farbfeldern vorbeigeschleust wird.

Die Vorliebe Pfahlers für einfache, wenig aufwendige Formen hängt damit zusammen, daß er ihnen keinen Eigenwert zugestehen will. Sie sollen lediglich Vehikel seiner Farben sein. Aus diesem Grunde ist es naheliegend, daß er immer stärker zur Architektur drängt. Jede, auch die beiläufigste Farbgränze, erhält für das mit primären Strukturen vertraute Auge einen formalen Anspruch, den Pfahler ihr nicht zugestehen will. Daher kommt ihm der zweckmäßige und nicht aus formalen Gründen begrenzte Raum der Architektur besonders entgegen.



## Testo di Pfahler

Sono convinto che il mondo di domani sarà un mondo molto più colorito, urbano, ma anche più spietato; esso sfiderà sempre più la decisione di ognuno, costringendolo a dischiudere la sua esistenza ad un ampio processo di evoluzione e legame. Sarà un periodo tecnico-estetico. Se saremo d'accordo, che le esigenze di ognuno saranno le esigenze di molti, dovremo rendere questo mondo quanto più possibile variabile. Dovremo creare zone mobili e statiche, non dei monumenti per l'eternità. Ciò che quest'arte cerca oggi di fare, è la ricerca delle basi nello spazio stesso: nello spazio vitale in senso più esteso. Il proponimento della Bauhaus era di conciliare il materiale e il concetto con le realtà dell'epoca, includendo l'arte, l'architettura e la politica. Come sapete, nacque allora un'architettura che conserva ancor'oggi un'attualità affascinante. Ora ritengo che si debba proseguire. La Bauhaus aveva quel concetto universale dell'unione di tutte le arti. Era un concetto un poco esoterico, ma anche molto pragmatico, che non si dovrebbe perdere di vista. Ma questo da solo non basta più al giorno d'oggi. Ci troviamo di fronte ad una società industriale mutata, mutevole, manipolabile, multinazionale, le cui leggi dobbiamo riconoscere. Ci troviamo oggi inarrestabilmente spinti sulla via verso il socialismo, un socialismo dall'impronta occidentale. I dislivelli sociali scompaiono sempre più, le esigenze crescono, i simboli delle posizioni perderanno il loro fascino. La gente non vorrà più avere dei possedimenti nel senso odierno. Si pensi quali energie verranno liberate quando l'uomo avrà raggiunto questo stadio. Sopravvivranno indenni solo quelli che saranno in possesso delle capacità e delle premesse necessarie per essere all'altezza di questa nuova situazione. Ciò che dobbiamo fare oggi è di creare le basi sulle quali poter costruire. Dobbiamo dare la consapevolezza. Dare la consapevolezza significa, provocare il sensorio riflettente e critico. Scienza e arte saranno quei campi che determineranno anche lo sviluppo politico.

Stiamo raggiungendo una nuova relazione con lo spazio. Con questo non intendo più il classico spazio illusorio, risultante dalla prospettiva, e nemmeno gli spazi dei cubisti, dei concreti con le loro strutture e le disposizioni ottiche o lineari, i loro giochi di superficie. Io intendo lo spazio come qualcosa di concreto, come qualcosa che si trova davanti a me, come qualcosa di effettivo. Intendo lo spazio che ci circonda, che attraversiamo. In esso si spingono le forme di colore, si frappongono fra l'osservatore come parete o superficie e determinano il suo punto di vista, come già detto. Vogliamo coerentemente cogliere lo spazio per intero, non uno spazio infinito, bensì uno finito. La plastica deve rinunciare al piedistallo; pavimento e soffitto devono venire inclusi; in certo qual modo essi assumono colore.

Andiamo incontro ad un'epoca scientifico-estetica. Nasceranno gigantesche città con 20 a 30 milioni di abitanti. L'uomo sta plasmando la propria vita in modo differente, meno fortuito — nonostante il Vietnam ed il terrore. Le strutture sociali stanno mutando e vengono rapidamente mutate. E in corso una manipolazione. Invece di rivoluzione, evoluzione. I nostri compiti stanno nella società — ciò che ci interessa non sono i pochi mecenati e amatori d'arte con buone entrate, a noi interessano tutti. L'industria dell'arte dovrebbe svilupparsi e socializzarsi a tal punto da essere accessibile a tutti. Arte come articolo di consumo con effetto in profondità — un utensile spirituale. Arte e architettura contraggono una nuova unione. L'architettura viene modificata dall'interno, non dalle fondamenta o dalla facciata, e probabilmente saranno degli artisti ad attuare ciò. Artisti, per il fatto che dal vano interno penetrano verso l'esterno. Un gruppo d'artisti che lavorano in modo costruttivo, si dedicherà a questo problema: Però prima devono essere create premesse di genere organizzativo o tecnico-materiale. Ma forse ciò nascerà da sé. Conosco diversi architetti che vedono il problema sotto un aspetto simile. Lasciateci essere utopici, noi tutti conosciamo il valore di questa possibilità.

Anche come artisti non potremo fare a meno, a causa dell'enorme espansione e scientificazione di questo mondo, di contribuire alla modellazione di questo processo — non come antimondo, che sarebbe un'immagine o un simbolo (questo lo fa già la cinematografia in modo migliore e più affascinante), ma direttamente. Direttamente significa, riconoscendo la realtà e con le premesse necessarie — stiamo ancora arrancando dietro allo sviluppo tecnico, conosciamo ancora troppo pochi rapporti di genere tecnico-scientifico, per non parlare dei materiali oggi esistenti. Dimentichiamo il tipo dell'artista e parliamo piuttosto di un produttore di idee estetiche. Anche nel campo dell'arte dovremo eseguire un maggior numero di ricerche basilari. Esiste oggi una scienza esatta estetica. Le teorie informative esistenti funzionano. Dovrebbero diventare attive anche presso le accademie tedesche. Dobbiamo trovare la forma per avvicinarci ai mezzi di produzione. Se ci rivolgiamo allo Stato dobbiamo formare dei gruppi d'interesse, perchè lo Stato è composto da tali gruppi; oppure noi pittori, scultori, galleristi e critici fondiamo una collettività.

I am convinced that the world of tomorrow will be a much more colorful, urban, but at the same time harder place; it will compel the individual more and more to decisions and force him to expose his existence to a wide ranging process of evolution and commitment. This will be a technical and aesthetic era. If we agree that the needs of the individual will be the needs of many, we should shape these to be as variable as possible. We should create mobile and static zones, not monuments for eternity. What this form of art today attempts is fundamental research into space itself, our living space in the broadest sense. The "Bauhaus" sought to bring materials and concepts into harmony with the circumstances of the period, using art, architecture and politics as media. As you know, the architecture resulting from this retains to this day a fascinating actuality. I feel now that we should go further. The "Bauhaus" gave birth to the universal idea of all artforms growing together. A somewhat esoteric, but at the same time an entirely pragmatic thought which we would do well not to let slip. Today, however, it is not sufficient alone. We are face to face with an altered, changeable, manipulation-prone, multinational industrial society, and must accept its laws. We are on a steady path towards socialism in a peculiarly Western form. The social discrepancies are being evened out to an increasing extent, demands are being stepped up and status symbols will lose their present fascination. People may not wish for possessions in today's sense of the term. Think of the energies becoming free when mankind reaches this stage! Nobody will survive the change without suffering unless he possesses the ability and the preconditioning to come to terms with the new situation. What we must do today is to build the basis on which the new structure can arise. We must act, and do so deliberately. To act deliberately means to provoke the critical, reflective senses. Science and art will be the fields which determine political development in turn.

We are in the process of attaining a new relationship to space. By this I mean no longer the classical "illusion of space", resulting from perspective, nor the spaces of the Cubists and objectivists with their structures and optical or linear arrangements and plays of planes. I conceive of space as a concrete thing, something before me, something actual. I refer here to the space surrounding us, through which we pass. The color shapes penetrate this space, insert themselves between observer and wall or surface and, as already implied, determine his standpoint. In view of this we aim to encompass the space in its entirety — no limitless space, but a delineated one. Plastic art must abandon its firm base: floor and ceiling must be incorporated, must so to speak take on color themselves.

A scientific-aesthetic age is approaching. Giant cities of 20 to 30 million inhabitants will rise up. Humanity is engaged in reshaping its existence, in removing some of the accidental element — despite Vietnam and Terror. Social forms change, and are modified still more quickly. Manipulation is rife. Instead of revolution, evolution. Our task is rooted in society — we must concern ourselves not with a few patrons and artlovers of high earning power, nor with people anxious to decorate their walls — we must devote ourselves to everyone. The art business should develop and become socialized until it is accessible to all. Art as consumer goods with deep-down action — a mental commodity for daily use.

Art and architecture are entering into a new partnership. Architecture is changing from the inside — not in plan or elevation; it may be artists who will complete the process. Artists who burst the bonds of the interior and reach the outside. A number of constructively disposed artists will devote themselves to this problem. But first of all certain conditions of an organizational and materio-technical nature must be created, as I have said. Who knows: this situation may come about by itself. I know several architects who see the problem in the same light. Let us be utopian — we all know the value of this opportunity.

In view of the enormous extension and scientization of our world, we as artists will not be able to avoid helping in the shaping of this process — not in the formation of an alternative world, which would be a mirror image or a model of the real one (films can do this today so much better and more excitingly) but by direct means. "Direct" signifies in recognition of all the facts and with the necessary operating conditions satisfied. We are still limping along behind technological developments, and are still unaware to a far too great extent of technical and scientific relationships, to say nothing of the materials existing today.

Let us forget the "artist type" and speak of the producer of aesthetic ideas. In art too we should engage in more fundamental research. A precise aesthetic science is today already in existence. Current information theories function well. They should take effect back at the schools of art, however. In some way or other we must gain access to the means of production. If we approach the state for these we would have to form a lobby, in imitation of the state's own methods, or found a collective of artists, sculptors, exhibitors and critics.

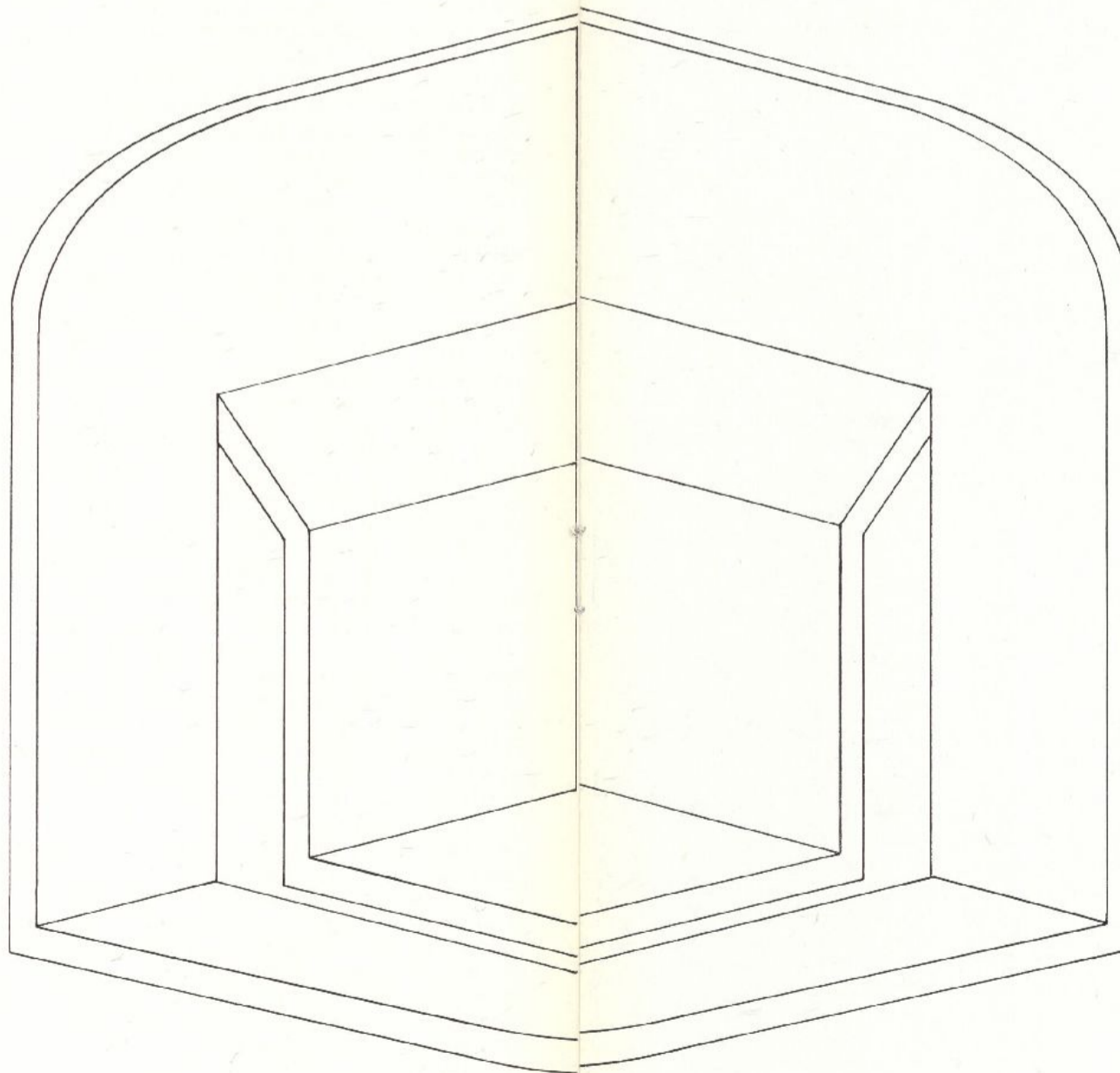
Ich bin überzeugt davon, daß die Welt von Morgen eine sehr viel farbiger, urbaner, aber auch härtere sein wird; sie wird mehr und mehr die Entscheidung des Einzelnen herausfordern und ihn zwingen, sein Dasein einem weiten Prozeß von Evolution und Gebundenheit zu öffnen. Es wird eine technisch-ästhetische Zeit sein. Wenn wir uns darauf einigen, daß die Bedürfnisse des Einzelnen die Bedürfnisse von vielen sein werden, dann sollten wir diese so variabel als möglich gestalten. Wir sollten mobile und statische Zonen schaffen, keine Ewigkeitsdenkmale. Was diese Kunst heute versucht, ist Grundlagenforschung im Raume selbst, im Lebensraum im weitesten Sinne. Der Gedanke des Bauhauses war es, Material und Vorstellung in Einklang zu bringen mit den Gegebenheiten der Zeit unter Einbeziehung von Kunst, Architektur und Politik. Wie wir wissen, entstand damals Architektur, die noch heute eine faszinierende Aktualität besitzt. Nun meine ich, sollten wir weitergehen. Das Bauhaus hatte jenen universalen Gedanken des Zusammenwachsens aller Künste. Es war ein etwas esoterischer, aber auch ein sehr pragmatischer Gedanke, den man im Auge behalten sollte. Aber das allein genügt heute nicht mehr. Wir stehen einer veränderten, veränderbaren, manipulierbaren, multinationalen Industriegesellschaft gegenüber, deren Gesetze wir erkennen müssen. Wir befinden uns heute unaufhaltsam auf dem Wege zum Sozialismus, einem Sozialismus westlicher Prägung. Das soziale Gefälle gleicht sich mehr und mehr an, die Anforderungen steigen, die Statussymbole werden ihre Faszination verlieren. Die Leute werden kein Eigentum im heutigen Sinne haben wollen. Man bedenke welche Energien frei werden, wenn der Mensch dieses Stadium erreicht hat. Nur jener Mensch wird ohne Schaden überleben, der die Fähigkeit und Voraussetzungen besitzt, dieser neuen Situation gerecht zu werden. Was wir heute tun müssen, ist die Grundlagen zu schaffen, auf denen aufgebaut werden kann. Wir müssen bewußt machen! Bewußtmachen heißt, das reflektorische und kritische Sensorium provozieren. Wissenschaft und Kunst werden jene Bereiche sein, die auch die politische Entwicklung bestimmen werden.

Wir sind dabei, ein neues Verhältnis zum Raum zu erlangen. Ich meine dabei nicht mehr den klassischen Illusionsraum, resultierend aus der Perspektive, auch nicht mehr die Räume der Kubisten, der Konkreten mit ihren Strukturen und optischen oder linearen Anordnungen, ihren Flächenspielen. Ich verstehe Raum als etwas Konkretes, als etwas, das vor mir liegt, als etwas Tatsächliches. Ich meine den Raum, der uns umgibt, den wir durchschreiten. In ihn hinein drängen die Farbformen, stellen sich zwischen Beschauer als Wand oder Fläche und bestimmen seinen Standpunkt – wie schon angedeutet. Wir möchten folgerichtig den Raum ganz erfassen, keinen unendlichen Raum, sondern einen endlichen. Die Plastik muß auf den Sockel verzichten, Boden und Decke sollen mit einbezogen werden, sie nehmen gewissermaßen Farbe an.

Wir gehen einem wissenschaftlich ästhetischen Zeitalter entgegen. Es werden riesige Städte entstehen – 20 bis 30 Millionen Einwohner. Der Mensch ist dabei, sein Leben anders zu gestalten, weniger zufällig – trotz Vietnam und Terror. Die Gesellschaftsformen verändern sich und werden rapide verändert. Statt Revolution, Evolution. Unsere Aufgaben liegen in der Gesellschaft – es geht uns nicht nur um wenige Mäzene und gutverdienende Kunstliebhaber oder um Leute, die ihre Wände schmücken wollen, es geht um Alle. Der Kunstbetrieb sollte sich so entwickeln und sozialisieren, daß er jedermann zugänglich ist. Kunst als Konsumartikel mit Tiefenwirkung – ein geistiger Gebrauchsgegenstand.

Kunst und Architektur gehen eine neue Verbindung ein. Die Architektur wird von innen her verändert, nicht vom Grundriß oder der Fassade, und möglicherweise werden Künstler es sein, die das tun. Künstler, indem sie über den Innenraum nach außen vordringen. Ein Teil konstruktiv arbeitender Künstler wird sich diesem Problem zuwenden. Vorher aber müßten eben gewisse Voraussetzungen organisatorischer und technisch materieller Art geschaffen werden. Aber vielleicht ergibt sich das von selbst. Ich kenne eine Reihe von Architekten, die das Problem ähnlich sehen. Lassen Sie uns utopisch sein, wir alle wissen um den Wert dieser Möglichkeit.

Wir werden auch als Künstler auf Grund der enormen Ausweitung und Verwissenschaftlichung dieser Welt nicht umhin kommen, diesen Prozeß mitzugestalten – nicht als Gegenwelt, sie wäre ja Abbild oder Sinnbild (das macht der Film heute viel besser und spannender), sondern unmittelbar. Unmittelbar heißt in Erkenntnis der Tatsachen und mit den nötigen Voraussetzungen – noch hinken wir hinter der technischen Entwicklung her, noch kennen wir zu wenig Zusammenhänge technisch-wissenschaftlicher Art, von den heute existierenden Materialien ganz zu schweigen. Vergessen wir den Typ des Künstlers und sprechen wir vom Produzenten ästhetischer Ideen. Wir sollten mehr Grundlagenforschung, auch in der Kunst, betreiben. Es gibt heute eine exakte ästhetische Wissenschaft. Die bestehenden Informationstheorien funktionieren. Sie müßten bereits an den deutschen Akademien wirksam werden. Wir müssen in irgendeiner Form an die Produktionsmittel herankommen.



1926 nato a Emetzheim (Weißenburg), Baviera  
 1950 – 1954 studio presso l'accademia d'arte di Stoccarda  
 1955 premio dell'arte per giovani del Baden-Württemberg  
 1957 – 1959 esposizioni con il gruppo 11 a Monaco di Baviera, Londra, Roma, Bruxelles, Basilea e Milano  
 Vive a Fellbach presso Stoccarda

**Opere in collezioni pubbliche:**

Folkwang Museum Essen  
 Staatsoper Stuttgart  
 Galerie der Stadt Stuttgart  
 Museum Münster  
 Museum Ostwall Dortmund  
 Museum Leverkusen  
 Städt. Sammlung Hannover  
 Museum Brüssel  
 Städt. Sammlung Wolfsburg  
 Modern Art-Museum München  
 Museum of modern Art New York  
 Albright Knox Gallery Buffalo USA  
 National Museum Tokio  
 Wadsworth Atheneum/Wadsworth USA

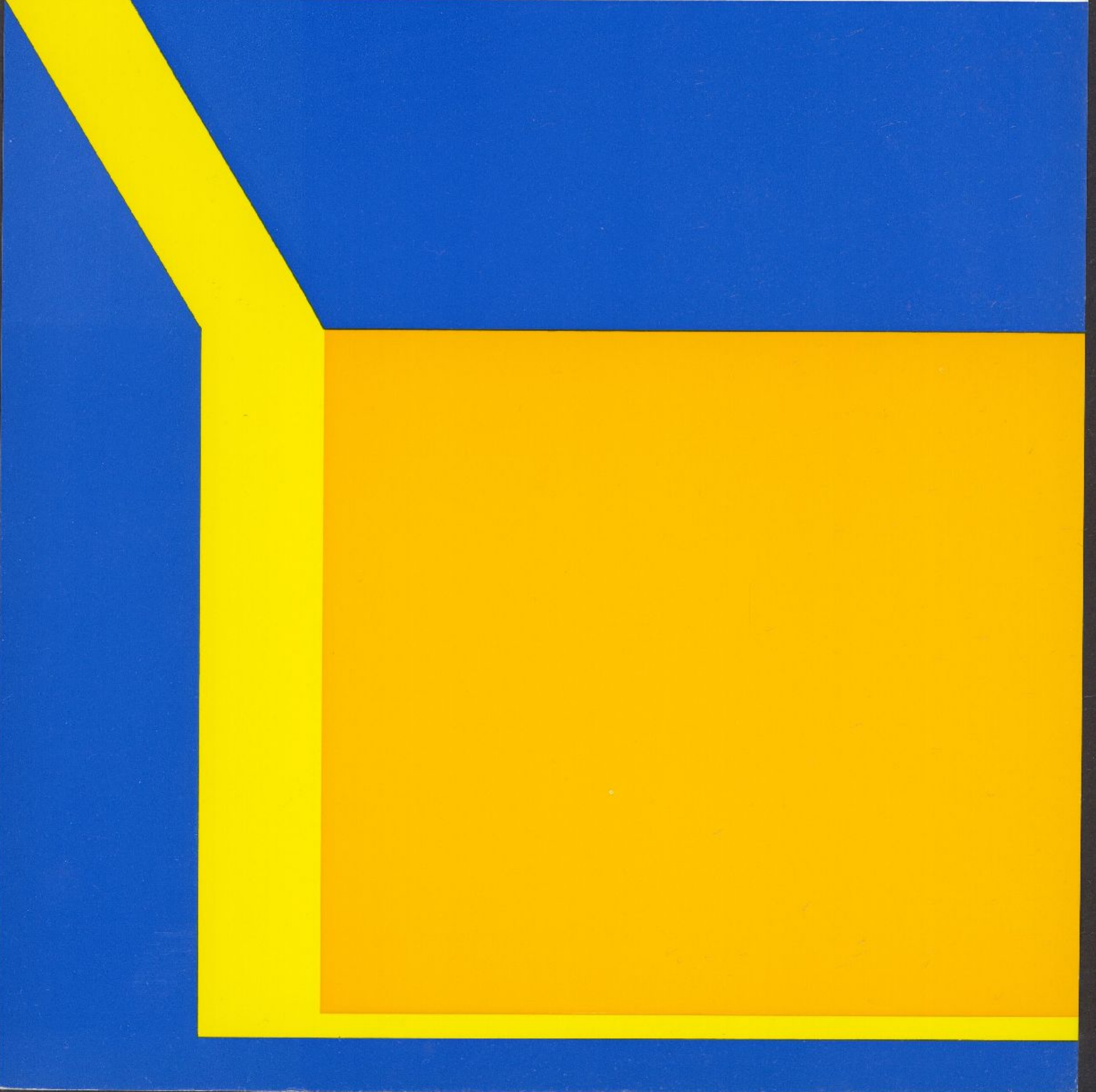
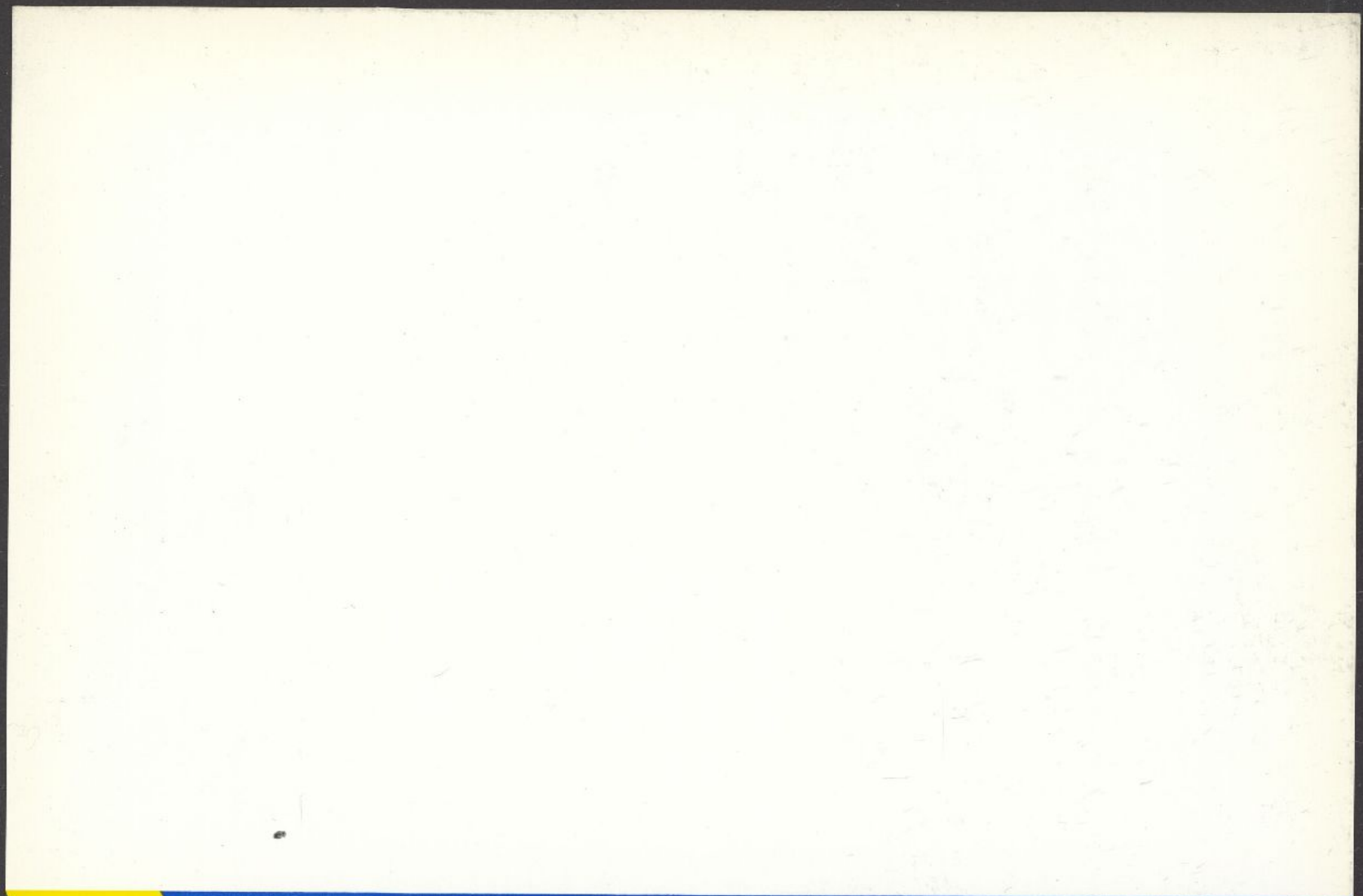
**Mostre individuali:**

1960 Galerie Müller, Stoccarda  
 1961 Studio f, Ulma  
 Galerie Boukes, Wiesbaden  
 1962 Galerie Springer, Berlino  
 1963 Galerie Müller, Stoccarda  
 1964 Galerie le Zodiaque, Bruxelles  
 Galerie Rottlof, Karlsruhe  
 Galleria del Cavallino, Venezia  
 Studio f, Ulma  
 1965 Kunstverein Friburgo  
 Galerie Müller, Stoccarda  
 Kunstverein Münster  
 1966 Fischbach Gallery, New York  
 Galerie Handschin, Basilea  
 1967 Galerie Renée Ziegler, Zurigo  
 Galleria del Naviglio, Milano  
 1968 Galerie Fürneisen, Amburgo  
 1969 Kestner-Gesellschaft, Hannover  
 1970 Galerie Schüler, Berlino  
 Galerie Heseler, Monaco di Baviera  
 Galerie Müller, Colonia  
 Biennale di Venezia

**Mostre in gruppo:**

1962 30 pittori tedeschi – situazione 1962, Kunstverein Oldenburg, Kunsthalle Bremen  
 1963 Schrift und Bild, museo Stedelijk, Amsterdam, Kunsthalle Baden-Baden, IV Biennale Internazionale d'arte San Marino, Absolute Farbe, museo di Trier  
 1963, 64, 66, 68 Associazione artisti tedeschi  
 1964 Pittura tedesca d'oggi, Museum Münster, Kopenhagen, Helsinki  
 Les Jeunes contemporains en Allemagne, Kunstverein München, Musée Rodin, Parigi, Carnegie International, Pittsburg  
 1965 Signale, Kunsthalle Basel, studio f, Ulma, Oggetti di colore e segnali, Haus am Waldsee, Berlino  
 Pittura tedesca, museo Auckland, Nuova Zelanda, Esposizione di primavera, Kunstverein Hannover  
 1966 Musische Geometrie, Kunstverein Hannover, Giovane generazione, Akademie der Künste, Berlino, Tradizione e attualità, Museum Leverkusen  
 1967 Formen der Farbe, museo Stedelijk, Amsterdam, Kunstverein Stuttgart, Kunsthalle Bern; Wege 1967 – Arte tedesca della nuova generazione, Museum Dortmund, Sculptures from 20 nations, Guggenheim International Exhibition, New York, Toronto, Ottawa, Montreal, Carnegie International, Pittsburg  
 1968 German Painters of today, Sydney; Esposizione di primavera, Kunstverein Hannover; Mostra speciale, Biennale di Venezia  
 Piccoli documenti – capolavori dopo il 1950, Overbeck-Ges., Lubeca; Grande mostra dell'arte, Haus der Kunst, München  
 Kunstmarkt Köln, Galerie Müller, 13 pittori tedeschi, Castello di Morsbroich, Leverkusen; International Biennial Exhibition of Prints,





- 1968 National Museum, Tokio, Kioto, Giappone  
Akademie der Künste, Berlino,  
Painting + Sculpture from Europe, Jewish Museum, New York
- 1969 Esempi di plastica europea, festival Viennese, Vienna  
Arti grafiche tedesche, Kunstverein Karlsruhe  
Deutscher Künstlerbund, Hannover,  
Arti grafiche tedesche d'oggi, Siviglia, Barcellona, Madrid,  
Nuove cartelle grafiche, Kunstverein Frankfurt  
La Biennale di Venezia, Mostra del manifesto d'arte,  
Venezia  
German Graphic of today, University of Iowa, San Francisco  
Museum of Art
- 1970 Biennale di Venezia  
National Museum di Varsavia, Industria e tecnica nella  
pittura tedesca.

#### Film televisivi:

- 1965 Rollweil-Projekt  
1969 Aalen-Projekt  
1970 Uni Konstanz-Projekt

#### Farb-Raumprojekte (Gesamtkonzeptionen):

- Gerd Winkler: Schreibspuren, Buchstaben, Signale 1965  
Gerd Winkler: Formen der Farbe 1967 (Itten, Bill, Pfahler)  
W. Krogmann: Künstl. Techniken, G. K. Pfahler — serigrafia  
W. Rüdell: Ritratto di G. K. Pfahler

#### Bibliografia:

- Art international 11/1/1958 (L. Alloway, M. Bilcke)  
J. Reichhardt, Art News and Review, Londra 1959  
Das Kunstwerk 9/XIV/1961 e 3/XV/1961 e 5-6/XV/1961  
Das Kunstwerk 4/XVI/1962  
Das Kunstwerk 11-12/XVI/1963 e 1/XVII/1963  
J. A. Thwaites, Pictures on exhibit, New York 1964  
Art international VII/10/1964 (M. de la Motte, Pfahler: L'esprit du  
Realité)  
Quadrum 16/1964 (J. Dyréau, Karl Georg Pfahler)  
Manfred de la Motte: Aktuelles in Deutschland  
Silvio Branzi: Lettere de Venezia. Art International vol. VIII/2  
Das Kunstwerk 10-12/XVIII/1965 (K. Jürgen-Fischer,  
Neue Abstraktion)  
Domus 437/aprile 1966 (P. Restany, l'Allemagne à la seconde  
année Zero)  
Art international X/7/1966 (M. de la Motte, Plastik in Deutschland)  
Werk 8/1966 (J. Roh, Neue Abstraktion in Deutschland)  
Stuttgarter Leben 10/1966 (D. Honisch, Karl Pfahler)  
Hilton Kramer «New York Times», maggio 1966  
Aujourd'hui, ottobre 1967 (K. Leonhard, la nouvelle abstraction)  
Aujourd'hui, ottobre 1967 Nr. 57-58  
Manfred de la Motte: L'actualité artistique en Allemagne (157)  
Jürgen Klaus: Essai de classification des tendances actuelles (172)  
Rolf Gunter Dienst: Lettre d'Allemagne (194)  
W. Grohmann, Kunst unserer Zeit, Colonia 1967  
U. Kultermann, Neue Dimensionen der Plastik, Tubinga 1967  
Dieter Honisch, introduction Portfolio G. K. Pfahler,  
edizione Domberger 1967  
Umbro Apollonio introduzione catalogo — esposizione galleria del  
Naviglio, Milano 1967  
Ed. Sommer, Art International, gennaio 1968/vol. XII/1  
Ed. Sommer, Interview G. K. Pfahler, maggio 1968/vol. XII/5  
Ed. Sommer, Art International Germany 1968/vol. XII/1  
Ed. Sommer: Interview G. K. Pfahler Art International  
Mai 1968/vol. XII/5  
Wieland Schmidt: Vorwort Katalog Kestner-Gesellschaft,  
Hannover 1969

#### Concetto colore-spazio

Tendenza: Dal dipinto tavolare al quadro composito (gerarchia delle forme), alla pittura a campi (acomposita) al quadro come segno, all'oggetto di colore, all'oggetto colore-spazio, allo spazio come oggetto, alla struttura dello spazio urbano.

Realizzazione: Attraverso la creazione di nuovi piani e livelli di comunicazione nascono nuove forme di realizzazione che non distanziano l'uomo, ma lo includono, lo attivano, lo concentrano. Arte pubblica — non arte da museo, piccola arte da monumento. Creazione di sistemi colore-spazio, leggibili come tali, entro determinati dati di fatto architettonici. Leggibilità significa: Rendere riconoscibile l'architettura, le dimensioni o i sistemi che completano, integrano o criticano, allargano o concentrano. Progetti colore-spazio sono sistemi racchiusi in sé stessi. I loro elementi formano spazi, indicano direzioni, solidificano zone (zone di colore), aprono o racchiudono zone di spazio, strano o ampliano, calmano o attivano. Quell'architettura che meno vuole rappresentare l'arte è la più adatta.

Differenziazione: Con questo non intendo quei cosiddetti «envirements» che vengono oggi prodotti da determinati artisti e che, nel loro isolamento ermetico e romantico, respingono l'uomo, essi sono creati per i musei dove vengono conservati. Questi spazi sono perlopiù oscurati o misticamente illuminati, essi provocano effetti psichici, stati d'animo raccapriccianti.

#### Color-space idea

The tendency: from the plane picture to the composed picture (hierarchy of forms), thence to the painting of zones (a-compositional) and the picture as sign, color object, color-space object, then space as object and the urban spatial structure.

Realization: the creation of new levels of communication and structures results in new forms of realization, which no longer preserve a distance from the observer but draw him in, activate and concentrate. Public art — but not museum or monumental art. The creation of color-space systems readable as such within a given set of architectural circumstances. Readable with the aim of enhancing, integrating architecture or making plain critical, expanding or concentrating dimensions and systems.

Color-space projects are systems complete in themselves. Their elements create spaces, indicate directions, condense to form zones (color zones), open up or close spatial zones, repel or broaden, calm or agitate. The most suitable architecture for them is one which itself tries least of all to be art.

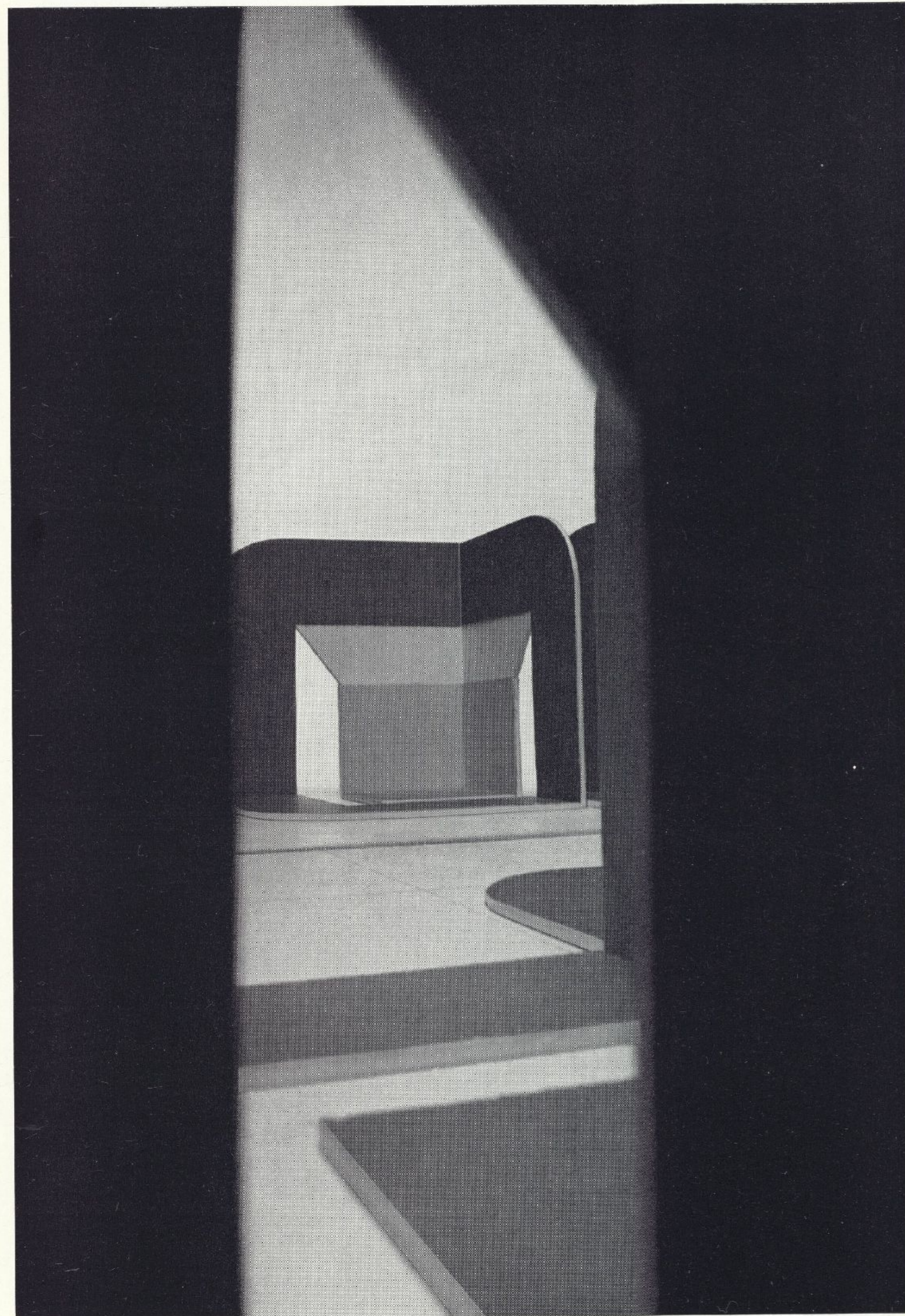
A distinction: I am not thinking here of the so-called environments created nowadays by certain artists, and of such a hermetically sealed romanticism as to repel the onlooker. They are made for museums and will end up in safe keeping there. These rooms are usually darkened or given mystical lighting, and produce psychic effects and an atmosphere of horror.

#### Farb-Raum Idee

Tendenza: Vom Tafelbild zum kompositionellen Bild (Formenhierarchie) zur Feldmalerei (akompositionell) zum Bild als Zeichen, zum Farbobjekt, zum Farb-Raumobjekt, zum Raum als Objekt, zur Urban-Raumstruktur.

Verwirklichung: Durch Schaffung neuer Kommunikationsebenen und Strukturen entstehen neue Formen der Verwirklichung, die den Menschen nicht distanzieren, sondern mit einbeziehen, aktivieren, konzentrieren. Öffentlichkeitskunst — keine Museumskunst, keine Denkmalskunst. Schaffung von Farb-Raumsystemen, die als solche ablesbar sind, innerhalb bestimmter architektonischer Gegebenheiten. Ablesbarkeit heißt: Architektur ergänzende, integrierende oder kritisierende, erweiternde oder konzentrierende Dimensionen und Systeme erkennbar machen. Farb-Raumprojekte sind in sich geschlossene Systeme. Ihre Elemente bilden Räume, zeigen Richtungen an, verdichten Zonen (Farbzonen) öffnen oder umschließen Raumzonen, verfremden oder erweitern, beruhigen oder aktivieren. Jene Architektur ist am besten geeignet, die selbst am wenigsten Kunst sein will.

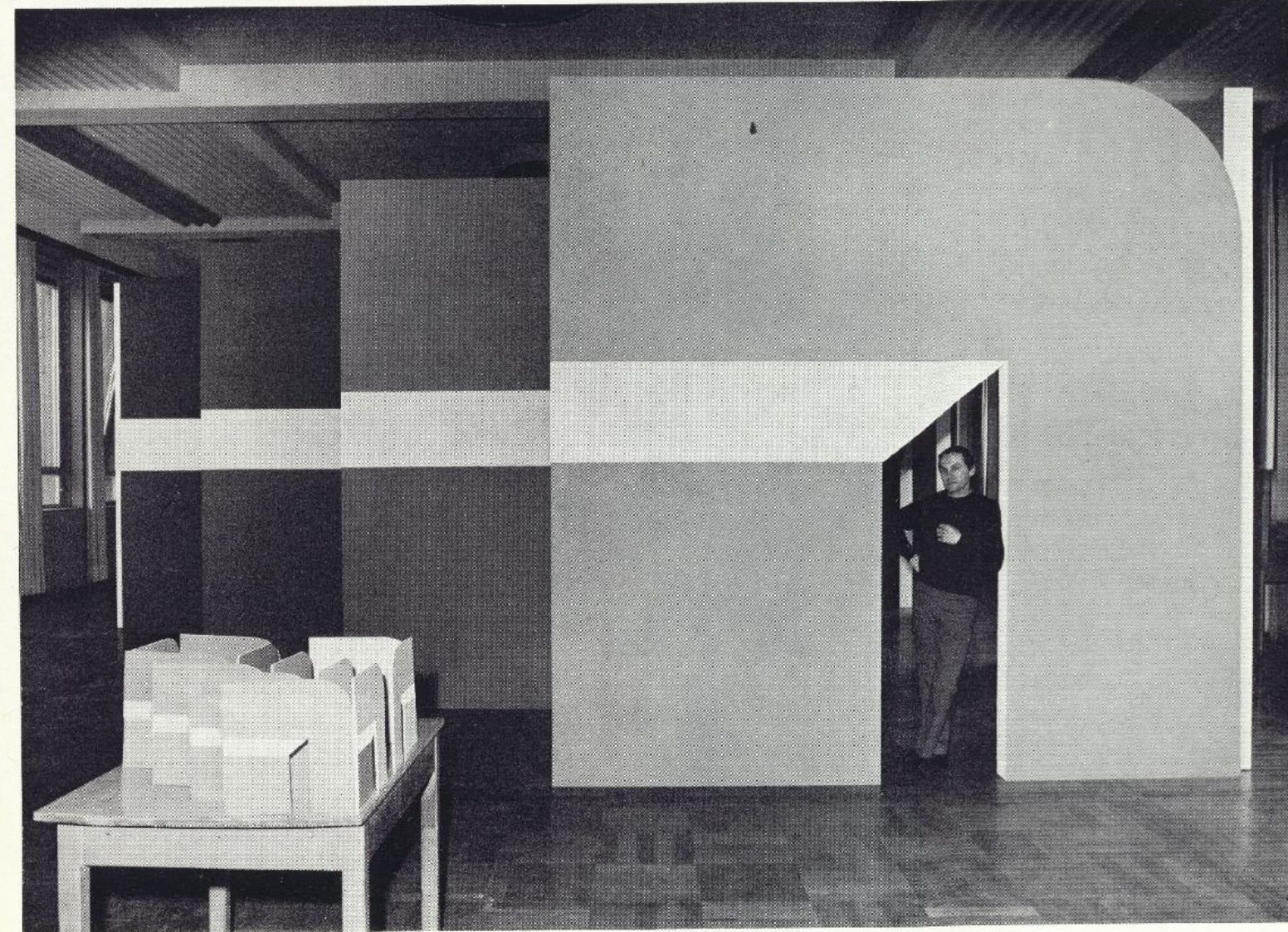
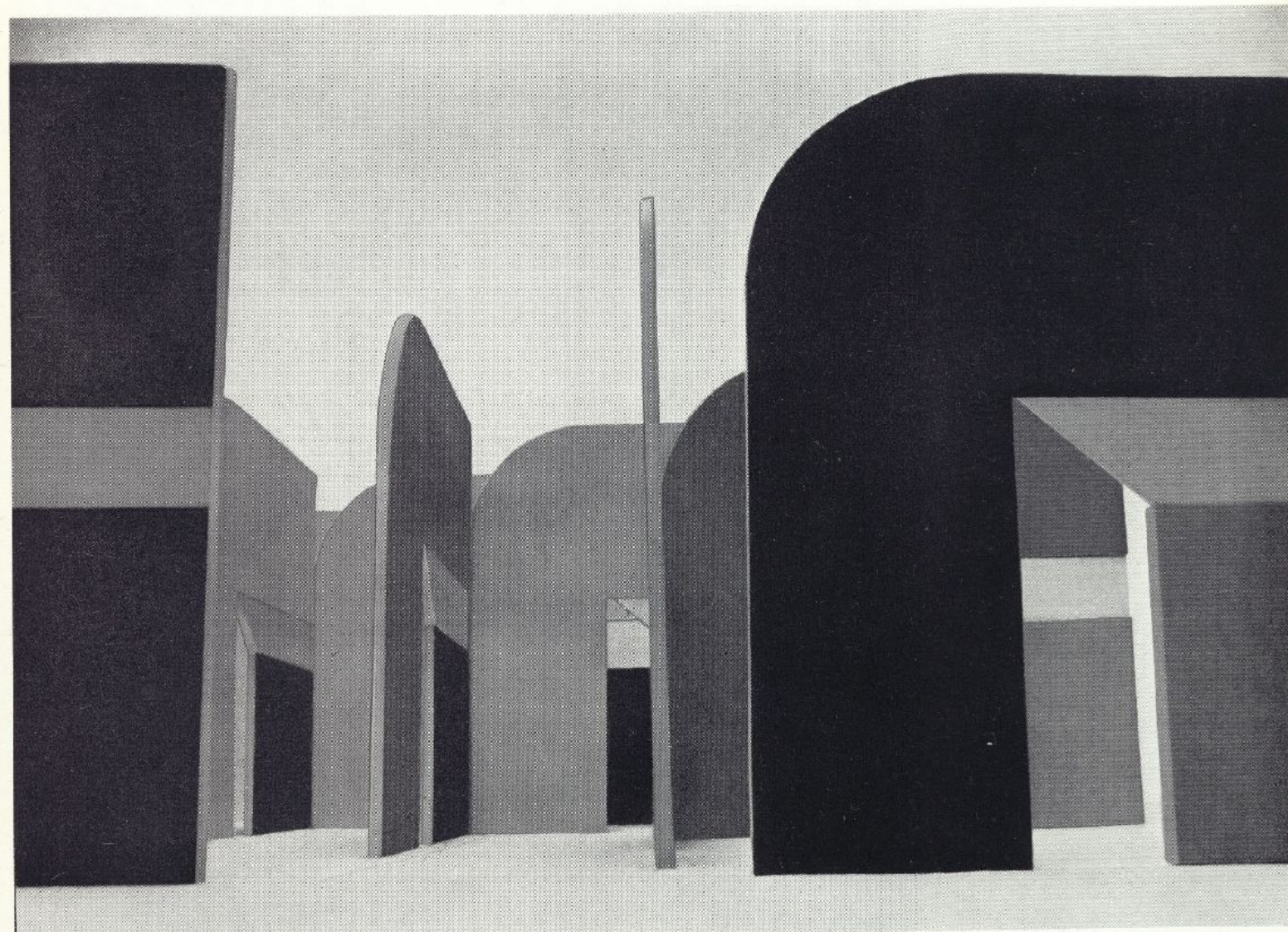
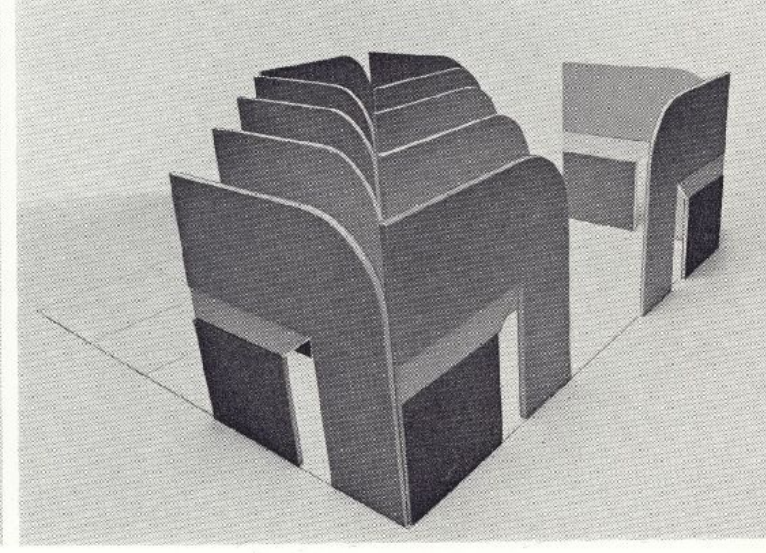
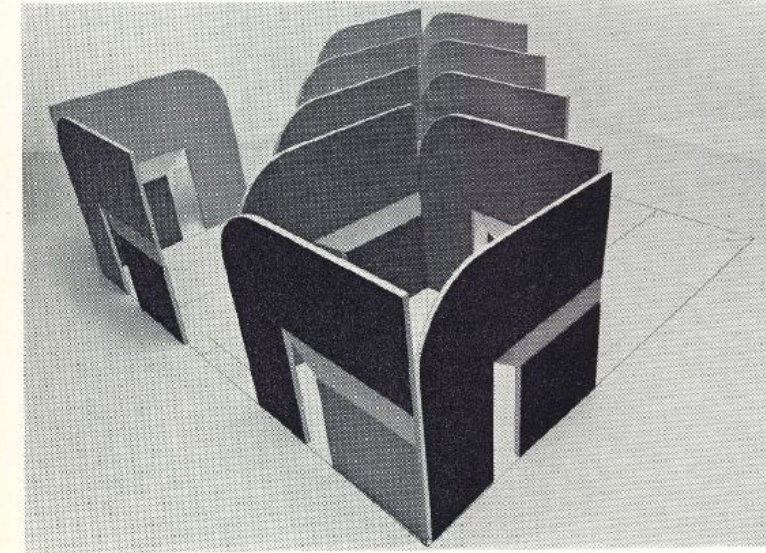
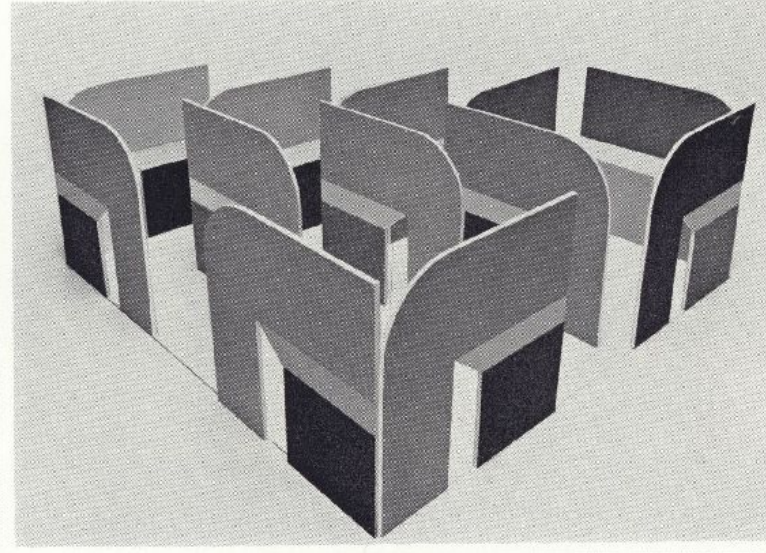
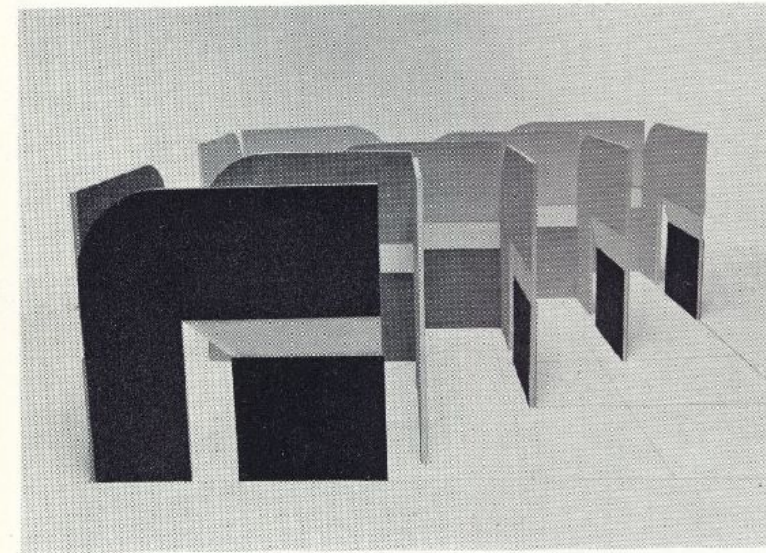
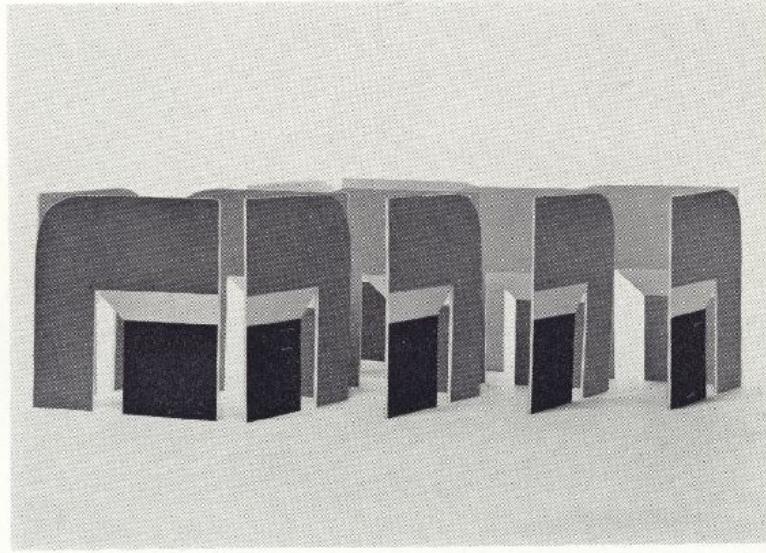
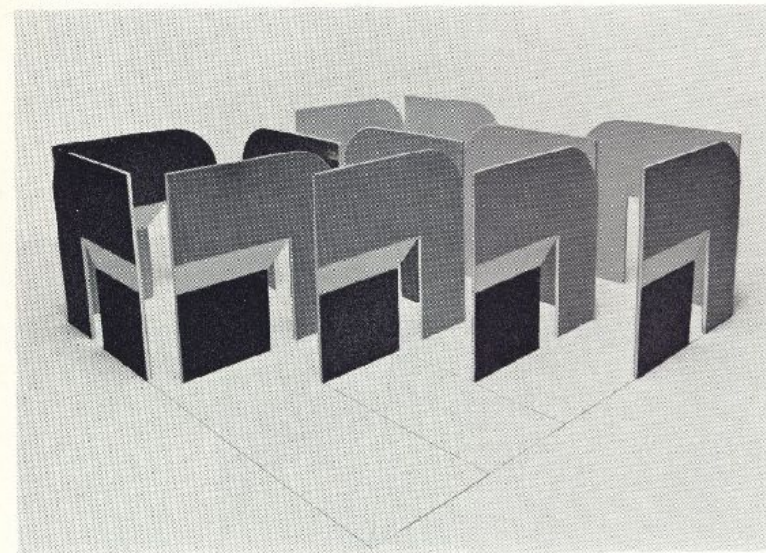
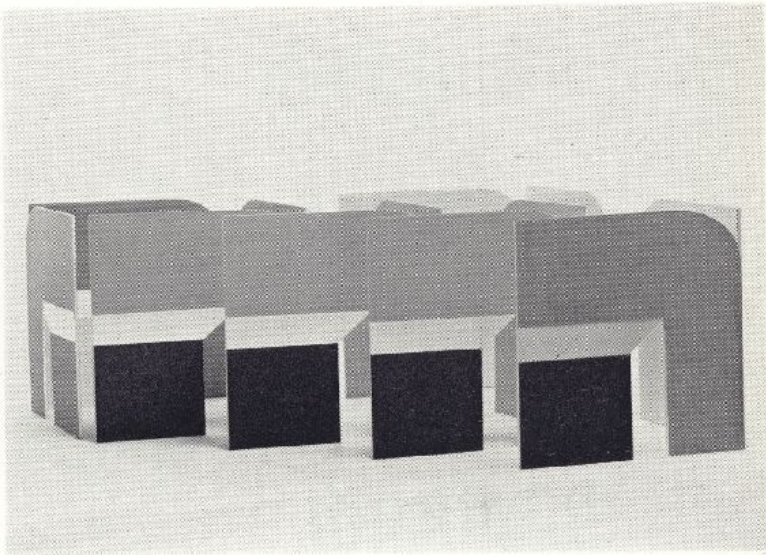
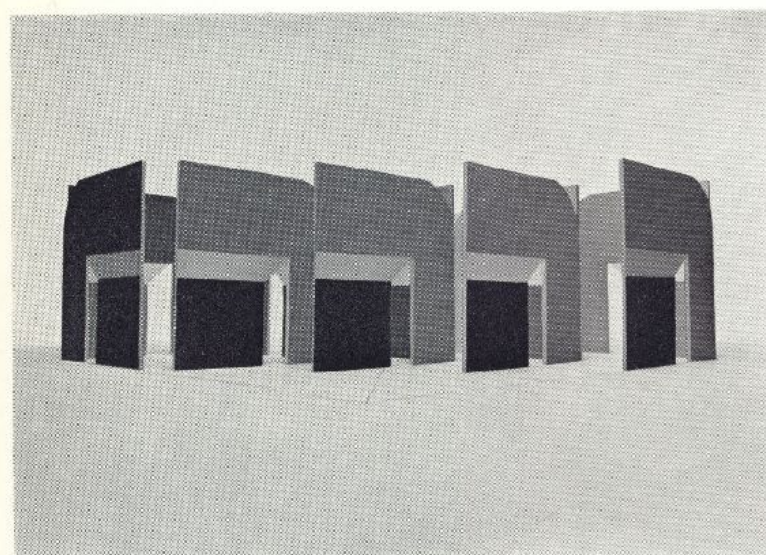
Differenzierung: Ich denke hier nicht an jene sogenannten Envirements, die heute von bestimmten Künstlern produziert werden und in ihrer hermetischen romantischen Abgeschlossenheit den Menschen abweisen, sie sind für Museen gemacht und werden dort aufbewahrt. Diese Räume sind meist verdunkelt oder mystisch beleuchtet, sie erzeugen psychische Wirkungen, Gruselstimmung.

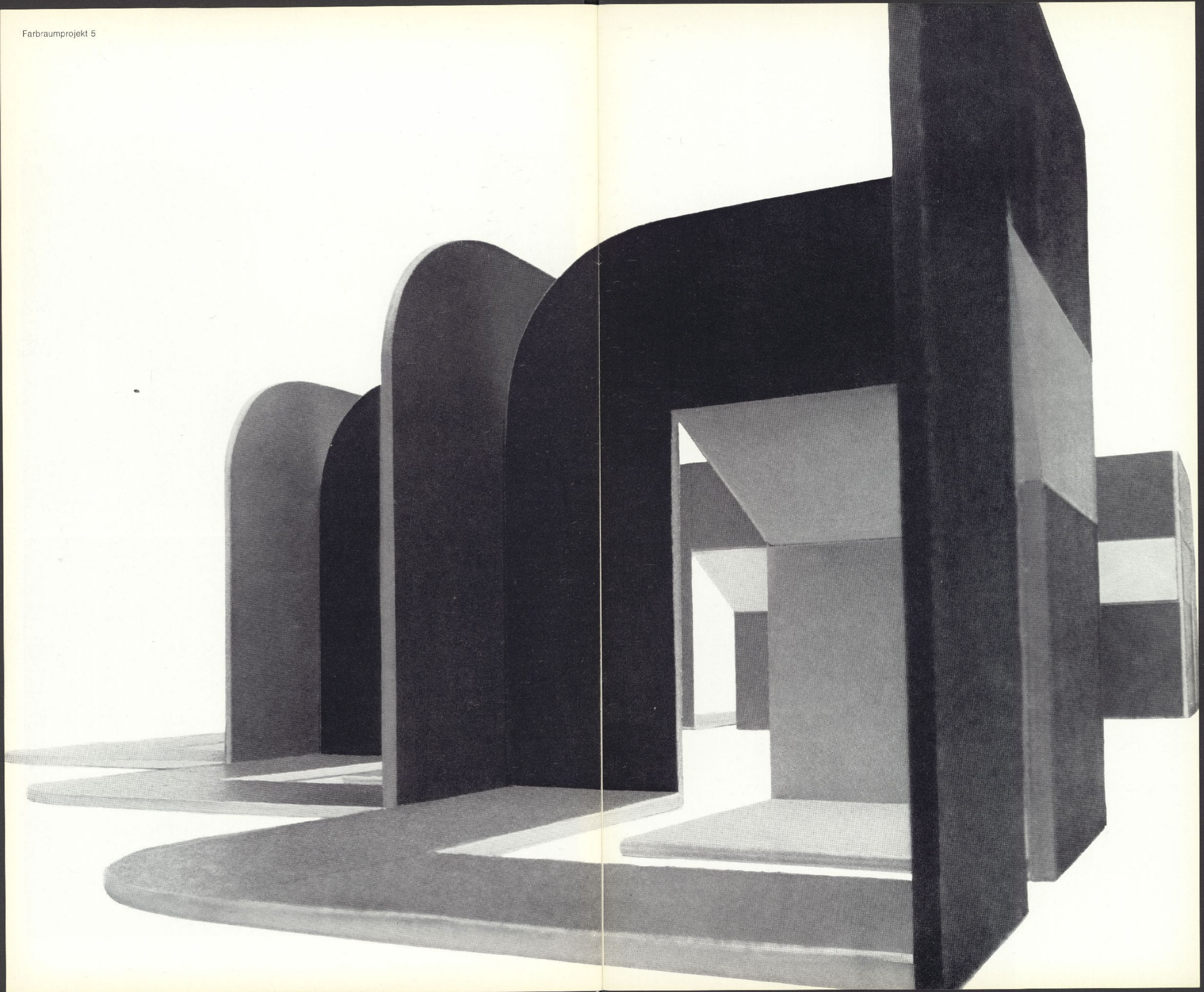


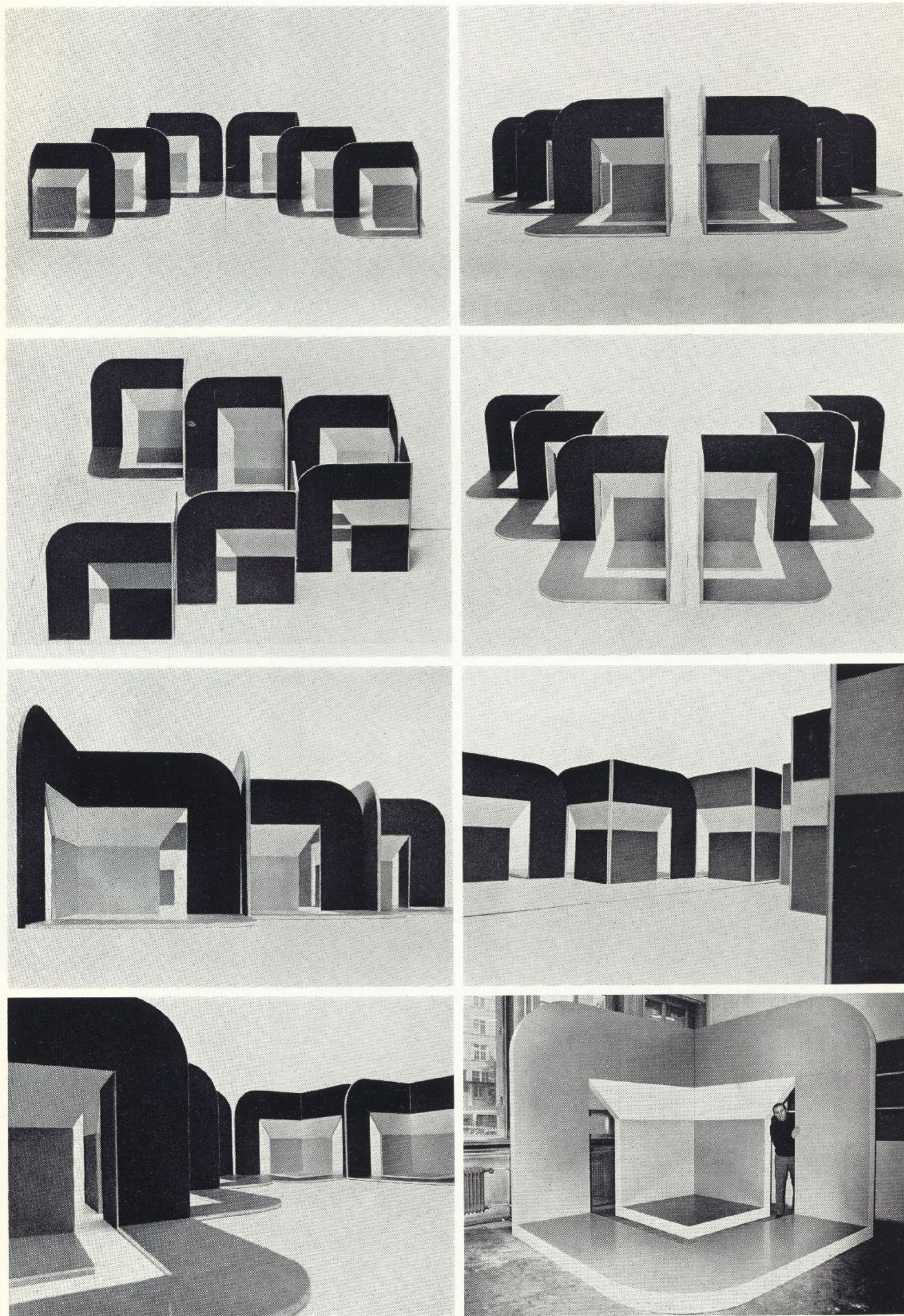




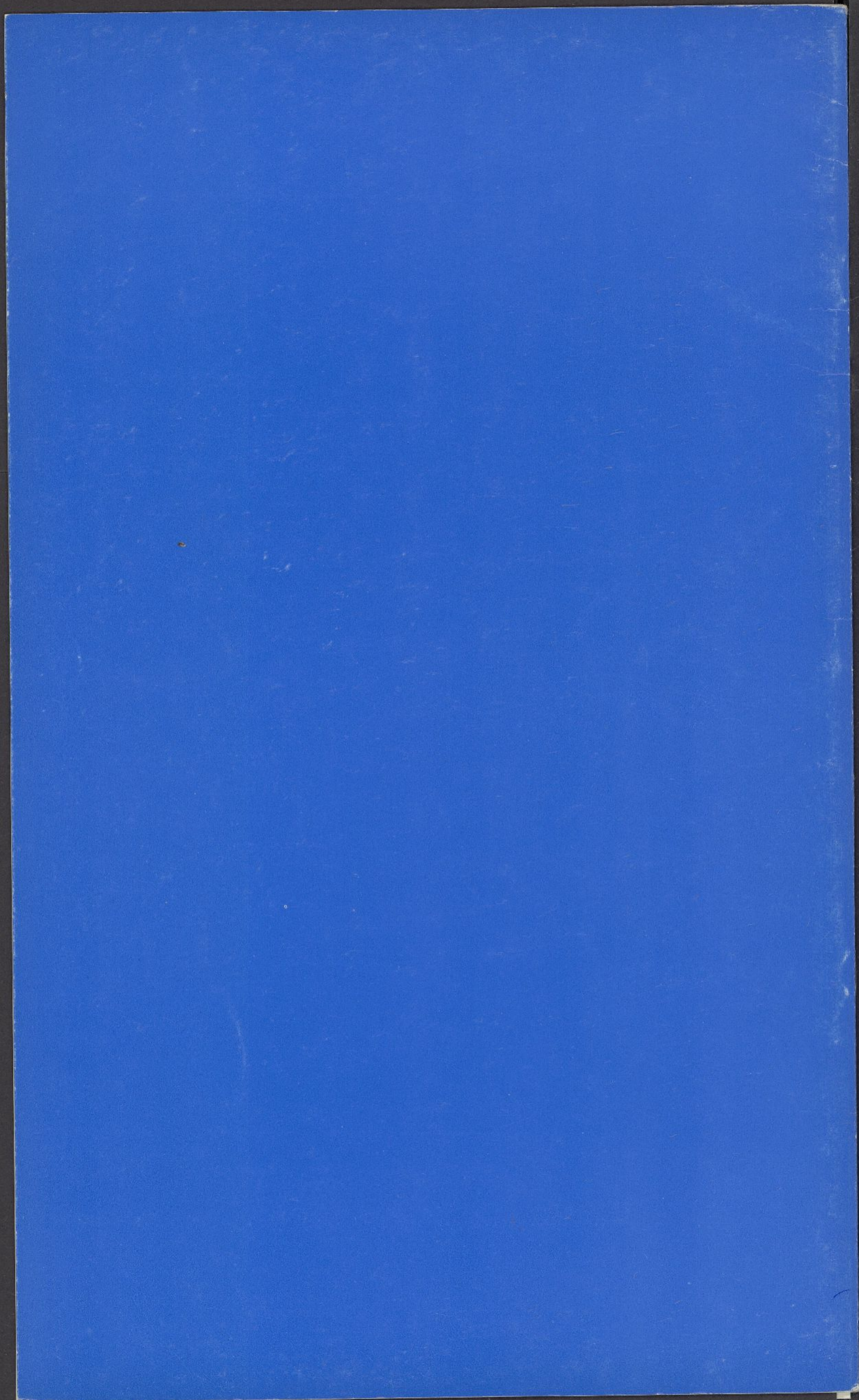
parecchio vedute del  
modello del «Farbraum 4»,  
che è stato concepito  
per la Biennale







© 1970 Dr. Dieter Honisch, Museum Folkwang, Essen  
Al catalogo è allegato una stampa originale dell'artista  
Fotografie: Niko Heinrich, Stoccarda,  
Gerhardt Binanzer, Stoccarda (1)  
Le ditte seguenti hanno collaborato alla produzione  
del «Farb-Raum-Projekt»:  
Peter Trautwein GmbH, Malerarbeiten, Stoccarda  
Rolf Renner, Möbelfabrik, Kirchberg/Murr  
H. Buz, Tapezierarbeiten, Stoccarda  
Riproduzioni: Berger, Stoccarda  
Carta della copertina: Zanders, Bergisch-Gladbach  
Carta del testo: Scheufelen, Oberlenningen  
Carta della tavola: Zanders, Bergisch-Gladbach  
Produzione: Dr. Cantz'sche Druckerei, Stoccarda  
Stampato in Germania  
Printed in Germany





**lenk**

Nella misura in cui la pittura rinunciava alla bidimensionalità e all'illusione dello spazio, la plastica si serviva di queste conferendo loro una nuova attualità. I confini fra i generi classici si son fatti fluttuanti. Così come Pfahler, ad esempio, è alla ricerca di una delimitazione architettonico-spaziale, Mack vuole oltrepassare i confini materiali "naturali", imposti ad ogni realizzazione artistica. Uecker trasforma superfici o angoli di spazio in oggetti specifici e Lenk sviluppa nuove qualificazioni dello spazio da elementi bidimensionali. Proprio dalla mescolanza di elementi architettonici, plastici e pittorici nascono nuove possibilità artistiche.

Sotto quest'aspetto è interessante osservare che Lenk, che è ritenuto uno scultore, parte dalla superficie. Come elementi base egli usa quadri con angoli arrotondati, non forme geometricamente astratte, bensì spiccatamente ottiche, che si adattano all'ambiente. Questa forma poco pretenziosa, esente da qualsiasi valore proprio, produce, tranciata dal legno o dal metallo, un disco che, a seconda dell'uso al quale è destinata, può venire dimensionata a piacimento. Partendo da un elemento di forma talmente semplice, partendo cioè da qualcosa di perfettamente concreto, Lenk assale lo spazio, cioè qualcosa di assolutamente astratto. Per Lenk lo spazio non è una cosa trovata, da accettare, nella quale egli pone la sua forma o alla quale egli riferisce la sua forma; non è un negativo per una figura plastica o un gesto, non è una percezione; spazio è per lui un margine, una distanza, qualcosa che deve essere definito. Lenk costruisce questo spazio con perfetta sistematicità. Egli pone i dischi uno accanto all'altro, uno davanti all'altro, uno dietro all'altro, (in pile) divergenti o convergenti, uno sopra all'altro e uno sotto all'altro. In questi impilaggi o stratificazioni nascono dischi spaziali nettamente definiti che vengono riempiti da corpi spaziali diversamente orientati. L'illusione di tali corpi spaziali risulta dalla pila di dischi spostata in direzione contraria all'asse. La loro espansione raffigurata, vista dalla facciata principale, non corrisponde all'effettiva espansione della stratificazione, vista dalla facciata secondaria. L'oggetto percepito e la sua dimensione effettiva non coincidono. Questo contrasto provoca un'irritazione all'osservatore il quale è obbligato a rivedere le sue nozioni sulla distanza e a riflettere. La plastica nasce, per così dire, da una perturbazione dei triviali sistemi d'orientamento.

Mentre le stratificazioni, alle quali Lenk lavora dal maggio 1964, hanno una facciata principale pronunciata, «immaginificandosi» di fronte all'osservatore, egli sta sviluppando dal 1967, per ora su modelli realizzati nel 1969 nelle dimensioni necessarie alla Biennale di Norimberga, le sue «Inn-Skulpturen», caselle spaziali, articolate all'interno da stratificazioni che racchiudono in sé l'osservatore. Questa integrazione dell'osservatore nella plastica è un processo perfettamente logico; l'osservatore viene circondato da tutti i lati da stratificazioni, cioè viene incluso nelle stratificazioni stesse. Lo spazio non nasce solo nella percezione, ma spazio e corpo sono fisicamente presenti, accatastati, puntellandosi o aprendosi.

Inoltre è importante per Lenk che le pareti della casella spaziale, dalle quali e attraverso le quali scaturiscono le stratificazioni, non coincidano con gli eventuali confini di uno spazio triviale. Sotto quest'aspetto, la soluzione di Norimberga era soltanto una preforma la quale esprimeva solo l'ordine di grandezza ma non la particolarità di questa forma plastica. Lenk non vuole una decorazione di interni, egli vuole creare una forma spaziale plastica. Perciò «l'interno» di una forma può esistere per lui solo laddove v'è anche un «esterno». E l'osservatore che deve completare la differenza fra «interno» ed «esterno». Un cubo bianco attorno al quale cammino esternamente è una forma ben diversa da un cubo bianco dalle medesime dimensioni dal quale scaturisce una forma interna rossa articolata. Ciò che racchiude, ciò che è racchiuso e ciò che è inserito viene percepito come realtà completamente differente. Finanche laddove un'unica stratificazione s'innalza attraverso la parete del cubo spaziale, come lo mostrano dei modelli, è estremamente difficile completare il nesso intrinseco della forma stessa. Il complesso del concetto «cubo» distrugge il nesso empirico «stratificazione». Non è che la forma che dalla parete si spinge verso l'interno guadagni in forza per il fatto che viene prolungata verso l'esterno. La forma esterna, il cui nesso con la sua corrispondenza interna rimane riconoscibile, ha un carattere diverso.

Lo spazio viene percepito come qualcosa di delimitato e delimitante, come qualcosa di scavato e qualcosa di aggiunto. Per Lenk lo spazio non è qualche cosa di vuoto, di astratto, nel quale vi si può sviluppare un'azione; per lui lo spazio è qualcosa di presente, in cui si può entrare e attorno a cui si può girare, una «capanna», come lui stesso dice, il tentativo di addomesticare ciò che non è addomesticabile.

To the extent that painting has abandoned two-dimensionality and the illusion of space, the plastic art has made use of these categories and elevated them to a new actuality. The boundaries between the classical genres have become fluid. Pfahler, for example, seeks the architectural or spatial delineation of his colors, whereas Mack is striving to cross the "natural" borders which affect every artistic work. Uecker converts surfaces or corners into quite specific objects, and Lenk develops from two-dimensional elements new definitions of space. It is just this mixture of architectural, plastic and painting elements which yields new artistic opportunities.

It is accordingly interesting to note that Lenk, who is always considered as a sculptor, takes as his starting point the surface. As basic elements he employs squares with rounded-off corners — not geometrically abstract but thoroughly optically appealing forms which blend with their surroundings. The relatively undemanding basic shape, with no intrinsic value, is stamped out of metal or cut from wood to produce a disc of any suitable dimensions according to the purpose in mind. From this simple formal element, something entirely concrete, Lenk launches out into space, something in turn quite indefinable. Space for Lenk is not something already existing, to be accepted, in which he must place his forms or to which he must relate them. It is not a negative element for a plastic figure or gesture, nor something "felt". It is instead for him a distancing, a degree of separation, something needing definition. Lenk constructs his space quite systematically. He places his flat discs next to, in front of, behind one another, apart from or close to one another (in stacks), spaced away from or beneath one another. From this stack or layer structure result precisely defined spatial surfaces, which are then filled out by bodies aligned in various ways. The illusion of spatial bodies results from a displacement of the flat discs from their axis. Their imagined expansion, seen from the principal elevation, does not agree with the actual amount by which the layers are spread apart. The object seen is not identical with its dimensions in reality. This contradiction leads to irritation of the observer, who is obliged to revise his experience of distance and to reflect on what he sees. The plastic effect also results from a disturbance to our superficial orientation systems.

Whereas the layer structures on which Lenk worked from May 1964 still possessed a pronounced "principal elevation", that is to say confronted the observer as "pictures", Lenk began from 1967 onwards for the first time to develop models and from 1969 onwards to realize in the desired full-scale dimensions his "Inn-sculptures" (Inn-Skulpturen), as seen at the Nuremberg Biennale. These are provided with an interior articulated with layers, and absorb the observer into themselves. This process of observer integration into plastic works of art is a logical one. The observer is surrounded on all sides with layers or is himself involved into the layering. Space does not merely arise as a result of its mental conception; instead space and the plastic object are physically present, located, mutually supported or mutually revealing. It is important for Lenk in this context that the walls of the spatial box from which and through which his layers emerge and penetrate do not coincide with the accidental limits of a "trivial" space or room. To this extent the solution tried at Nuremberg was only a preliminary form, capable of expressing the order of magnitude but not the special properties of this plastic form. Lenk is not trying to produce interior decoration, but to create a plastic spatial unit. Accordingly, for him there can only be the "interior" of a form if there is also an actual "exterior". The observer himself must complete the work of distinguishing between the natures of interior and exterior. If I proceed round the exterior of a white cube, I am conscious of quite a different form from that which I sense in the presence of a similarly dimensioned white cube from which emerges a shaped red interior form. The surrounding, the surrounded and the "placed inside" are experienced as totally different realities. Even if the only structuring grows through the walls of the cube, as the models show, it remains extraordinarily difficult to complete the image of the interior formal relationships. The visualised complex "cube" disturbs the experienced relationship "layering". The form which emerges from the wall and penetrates the interior does not in fact gain in strength by continuing on the outside of the form. The exterior form, the relationship of which with the corresponding interior one remains detectable, has a different character.

Space is experienced as a limited, delineating thing, as something hewn out and as something placed in position. Space is not something empty or abstract for Lenk, in which an action can develop. Space is rather for him something present, something in which one can both penetrate and around which one may pass, a "shed", as he has described it in an attempt to domesticate what cannot be so easily domesticated.

In dem Maße, in dem die Malerei auf Zweidimensionalität und Raumillusion verzichtete, hat sich die Plastik dieser Kategorien bedient und sie damit zu neuer Aktualität gebracht. Die Grenzen zwischen den klassischen Gattungen sind fließend geworden. So wie zum Beispiel Pfahler eine architektonisch-räumliche Begrenzung seiner Farben sucht, will Mack die »natürlichen«, jeder künstlerischen Realisation auferlegten materiellen Grenzen überschreiten. Uecker verwandelt Flächen oder Raumecken zu ganz spezifischen Objekten und Lenk entwickelt aus zweidimensionalen Elementen neue Qualifizierungen des Raumes. Gerade aus der Mischung architektonischer, plastischer und malerischer Elemente ergeben sich neue künstlerische Möglichkeiten.

So ist es interessant zu beobachten, daß Lenk, der ja als Bildhauer gilt, zunächst von der Fläche ausgeht. Er verwendet als Grundelemente Quadrate mit abgerundeten Ecken, nicht geometrisch abstrakte, sondern ausgesprochen optische Formen, die sich der Umgebung einschmiegen. Diese wenig anspruchsvolle Form, die keinerlei Eigenwert besitzt, ergibt, aus Holz oder Metall gestanz, eine Scheibe, die je nach Verwendungszweck beliebig dimensioniert werden kann. Von einem solchen einfachen Formelement, von etwas ganz Konkretem, geht Lenk den Raum, etwas ganz Unbestimmbares, an. Raum ist für Lenk nicht etwas Vorgefundenes, Hinzunehmendes, in das er seine Form setzt oder auf das er seine Form bezieht, kein Negativ für eine plastische Figur oder Geste, nichts Empfundenes, Raum ist für ihn ein Abstand, eine Distanz, etwas, das definiert werden muß. Lenk baut diesen Raum ganz systematisch auf. Er legt die Scheiben nebeneinander, voreinander, hintereinander (in Stapeln) auseinander oder zueinander, aufeinander und untereinander. In diesen Stapelungen oder Schichtungen entstehen genau definierte Raumscheiben, die ausgefüllt werden von verschieden gerichteten Raumkörpern. Die Illusion solcher Raumkörper ergibt sich aus dem gegen die Achse verschobenen Stapel der Scheiben. Ihre vorgestellte Ausdehnung, gesehen aus der Hauptansicht, stimmt mit der tatsächlichen Ausdehnung der Schichtung, gesehen aus der Nebenansicht, nicht überein. Das Gesehene Objekt und dessen faktische Abmessung sind nicht miteinander identisch. Dieser Widerspruch führt zu einer Irritation des Betrachters, der gezwungen wird, seine Distanzerfahrungen zu überprüfen und zu reflektieren. Plastik entsteht gleichsam durch eine Störung trivialer Orientierungssysteme. Während die Schichtungen, an denen Lenk seit Mai 1964 arbeitet, eine ausgesprochene Hauptansicht haben, dem Betrachter »bildhaft« gegenüberstehen, entwickelt Lenk seit 1967 zunächst an Modellen, zum erstenmal in der erforderlichen Dimension 1969 realisiert auf der Nürnberger Biennale, seine »Inn-Skulpturen«, im Inneren durch Schichtungen artikulierte Raumkästen, die den Betrachter in sich einschließen. Diese Integration des Betrachters in die Plastik ist ein ganz logischer Vorgang. Der Betrachter wird von allen Seiten mit Schichtungen umgeben, beziehungsweise in die Schichtung selbst einbezogen. Raum entsteht nicht lediglich in der Vorstellung, sondern Raum und plastischer Körper sind physisch anwesend.

Dabei ist es für Lenk wichtig, daß die Wände des Raumkastens, aus denen die Schichtungen hervorkommen und durch welche die Schichtungen stoßen, nicht mit den zufälligen Grenzen eines Trivialraumes zusammenfallen. Insofern war die Nürnberger Lösung nur eine Vorform, welche lediglich die Größenordnung, nicht aber das Besondere dieser plastischen Form zum Ausdruck brachte. Lenk will keine Innendekoration, er will eine plastische Raumform schaffen. Das »Innen« einer Form kann es darum für ihn nur geben, wo es auch ein »Außen« gibt. Der Betrachter muß die Unterschiedlichkeit des »Innen« und des »Außen« nachvollziehen. Ein weißer Kubus, den ich außen umschreite, ist eine ganz andere Form als ein weißer Kubus von denselben gleichen Ausmaßen, aus dem eine rote, gegliederte Innenform herausfällt. Das Umschließende, das Umschlossene und das Eingestellte werden als völlig unterschiedliche Realitäten erfahren. Selbst da, wo eine einzige Schichtung durch die Wand des Raumkubus wächst, wie es Modelle zeigen, ist es außerordentlich schwer, den inneren Zusammenhang der Form nachzuvollziehen. Der Vorstellungskomplex Kubus zerstört den Erfahrungszusammenhang Schichtung. Die aus der Wand nach innen stoßende Form gewinnt nicht etwa an Kraft dadurch, daß sie außen weitergeführt ist. Die Außenform, deren Zusammenhang mit ihrer inneren Entsprechung erkennbar bleibt, hat anderen Charakter.

Raum wird erfahren als Umgrenztes und Umgrenzendes, als Ausgespartes und als Zugestelltes. Raum ist nicht etwas Leeres, Abstraktes für Lenk, in das hinein sich eine Aktion entfalten kann, Raum ist für ihn etwas Anwesendes, etwas »in das man hinein- und um das man herumgehen kann«, eine »Hütte«, wie er selbst sagt, der Versuch zu »domestizieren«, was nicht domestizierbar ist.

Lo sviluppo della scultura negli ultimi anni s'indirizza sempre più verso la definizione «scultura esterna» e «scultura interna». Per tradizione era d'uso, che una scultura che suprava una data grandezza venisse collocata all'esterno, cosa che rappresentava meno una definizione ma piuttosto una soluzione d'emergenza inversa. Ciò che interessa oggi è, che cosa può provocare una scultura posta in un vano delimitato e che cosa una scultura collocata all'aperto; quali sono le sue funzioni specifiche.

La scultura in un vano fa sì che, date le sue proporzioni inconsuete per sculture interne, l'osservatore non intenda più un vano delimitato come espressione della propria addomesticazione (espressione del suo desiderio di un focolare, di intimità ecc.), bensì come un vano effettivamente delimitato, limitato e pertanto troppo piccolo. L'osservatore può notare che un vano delimitato non significa più addomesticazione ma prigione, non il focolare ma segregazione, non sfera privata ma atmosfera di ritiro. Quelle sculture che sono state concepite per un vano, e che dunque ne hanno bisogno, rendendolo però nel contempo superfluo a causa delle loro proporzioni, inducono l'osservatore a cercare nuovi rapporti con i vani, con le loro premesse e le loro funzioni. Sculture interne correggono l'osservatore, dato che non ce se ne può attorniare, benchè — o forse proprio per questo — siano state concepite per «l'interno».

Quale sarebbe la funzione delle sculture esterne? Se devono avere una funzione specifica, non può essere che quella di attaccare la comunicazione a vuoto, intagliata e irreflessiva, della società, con questo s'intende: Così come la scultura interna irrita l'individuo per la sua delimitazione (rendendolo conscio di ciò), così la scultura esterna deve irritare la tradizionale esperienza e pratica ambientale per mezzo del disorientamento. Sculture esterne sarebbero progetti (dimensioni urbane) per opprimere, inquietare, infastidire ecc., schiaffi morali monumentalmente esagerati. La scultura interna attacca la sfera privata come una fatale ritirata nell'insignificante. A ciò corrisponde la rivendicazione, sinora ancora utopica, della scultura esterna (accenni che si trovano ad esempio nel Lissitzky, Tatlin o Schöffer), di correggere sia l'infantilismo sociale che l'indifferenza della morale sociale per mezzo di scultura sovradimensionale, aggressivamente inquietanti.

Riassumendo a mo' di slogan: Scultura interna significa correttivo individuale, scultura esterna significa correttivo sociale.

E con i progetti spaziali che, mi pare, si può dimostrare con maggior chiarezza ciò che lo intendo.

Innanzitutto: Esistono sculture di artisti americani (ad esempio di Tony Smitt o Ronald Bladen) che, pur essendo concepiti per uno spazio, sono però così «sproporzionatamente» grandi che si ha l'impressione che debbano spezzarlo o schiacciarlo. Tramite questo spazio (troppo piccolo) nel quale si trova una scultura (troppo grande), l'osservatore percepisce — addirittura fisicamente — che, mancando la vista dei confini, non è possibile fare degli accertamenti riguardo alla scultura e le sue proporzioni nei confronti dello SPAZIO. Procedendo inversamente, cerco di ottenere qualcosa di simile: Partendo dalla delimitazione estrema (le pareti) si «penetra» nel l'osservatore. Tutto si dirige verso di lui, egli viene «assorbito dallo spazio», e in tal modo vede sè stesso entro un sistema di distanze che crea delimitazioni . . .

Quanto è stato detto dei vani vale anche in questo caso: Trovarsi entro delimitazioni che si contribuisce a determinare con la propria posizione. Solo che in questo caso la posizione dell'osservatore viene prescritta. Lo sviluppo scultoreo non gli permette una posizione arbitraria. Egli si vede fissato; è la scultura che lo attornia a comandarlo. Esso viene oggettivato, incluso nel sistema: Nello spazio qualcosa è realizzabile solo in quanto lo SPAZIO rappresenta tale possibilità. Nulla dice qualcosa dello SPAZIO, al massimo parla delle mie possibilità (per mezzo dello stesso) . . .

L'osservatore che si trova nel progetto spaziale si sentirà inizialmente assillato o costretto; e, paradossalmente, questa sensazione aumenta quanto più grande è lo spazio complessivo: perchè l'osservatore si sente costantemente bandito in un piccolo spazio a punto fisso delle superfici di colore. Ma ciò che lo assilla lo addomestica nel contempo. Egli si addatta entro questo (nuovo) spazio di strettissimi limiti; lo spazio complessivo non lo interessa più come spazio entro il quale egli si trova, ma questi diviene per lui un'affermazione estetica sullo spazio . . .

Un primo spunto per questi oggetti venne da Karl Pfahler. Egli disse che una scultura, o lo spazio in cui essa è collocata, vanno considerati come unità, e che è necessario sviluppare dei concetti in questa direzione. Ad esempio, la funzione del colore (spazio di colore — colore dello spazio): scultura rossa in spazio blu, o sculture rosse (a diverse tonalità di rosso) in spazi blu (a diverse tonalità di blu) — infatti i miei primi tentativi si prefiggevano di concepire la scultura e lo spazio circostante come un'unità reciprocamente condizionata.

Solo nella seconda fase delle mie sperimentazioni incominciai a patire dalle pareti. Non mi interessa più la scultura in uno spazio obbligato, bensì lo spazio come scultura che si sviluppa verso l'interno. Mentre considero importante che un tale oggetto — visto dall'esterno — non sia riconoscibile come oggetto scultoreo. Confrontabile forse con una costruzione funzionale simile ad un silo, con un cassone iperdimensionale, con un qualsiasi cubo anonimo . . . Questi oggetti si chiamano «Inter-sculture» . . .

Una cosa è identica a sè stessa in quanto la forma e il significato sono congruenti. Un simbolo non è identico a sè stesso, in quanto alla sua forma si può dare un qualsiasi significato sostituibile. Spazio è «cosa», in quanto identica a sè stessa, un valore elementare; non rappresentabile, ma premessa per una rappresentazione. Vano (uno spazio reso percepibile da delimitazioni), è «simbolo» per lo spazio. Non identico, rappresentabile, implicante «simbolicamente» la non-rappresentabilità dello spazio.

La prima realizzazione di una Inter-scultura (Biennale di Norimberga 1969) ha mostrato che la rappresentazione del vano (che è poi quello che rende possibile la rappresentazione di relazioni scultura-spazio) deve avvenire in modo ovvio/indimenticabile.

Per mezzo di delimitazione viene creato il vano. Volendo, ogni capanna è una prova del desiderio di addomesticazione in un astrattismo non domesticabile. Addomesticazione presuppone la possibilità di abbracciare con lo sguardo; delimitazioni, delimitazioni sono date da distanze, distanze sono misurabili. Il vano è misurabile. Il vano è settore. Settore significa (semplificato), ad esempio: rettangolo, cubo, cassone ecc.; qualcosa in cui si può entrare e attorno a cui si può girare. Circuibile, delimitabile, constatabile: raffigurabile. In altre parole: perchè sia possibile, attraverso la settorialità del vano, rappresentare l'astrattismo dello spazio, occorre la percettibilità tramite la semplificazione. Per esempio del cassone.

Si deve poter entrarvi e girarvi attorno.

Si deve poter seguire il processo di crearsi uno spazio entro lo «spazio». Sarebbe necessario includere concettualmente il «creare-vano» oppure «il crearsi-unvano» nella sfera scultoreale.

Nell'immagine della scultura quale involucro (o capanna) è possibile spiegare la dialettica fra l'astrattismo totale dello spazio e la sua percettibilità tramite il vano.

«L'inter-scultura» vuole annullare la discrepanza fra area interna ed esterna, integrandola: implicare «simbolicamente» lo spazio.

The development of sculpture in recent years has tended to an ever greater degree towards a definition of "outdoor" sculpture and "indoor" sculpture. It was always the traditional thing to place a sculpture outdoors when it exceeded a certain size — less, in fact of a definition than the reverse, a solution born of necessity. Today we consider what a sculpture can achieve in an enclosed room and what it can achieve in the open air; what, possibly, its specific functions are.

Sculpture indoors, with proportions unusual for this genre, has the effect of making the observer conceive of an enclosed room not as the expression of its domesticity (the expression of homeloving desires, the private scene etc.) but in practice only as an enclosed, limited and thus excessively small room. The observer can come to the conclusion that an enclosed room no longer signifies "domesticity" but imprisonment, no longer the beloved home but encapsulation, no longer the private sphere but an atmosphere of withdrawal. Such sculptures as are conceived for an interior, in other words have need of it, cause the observer to seek a new relationship to interior space and to its conditions and functions. Interior sculptures correct the observer, since it is not possible to surround oneself with them despite or perhaps just because of the fact that they have been conceived for "indoors".

What would be, then, the function of "outdoor" sculpture? If any specific function at all, then the following: to attack the highly polished yet non-reflecting idle communication methods of society. By which is meant: just as interior sculpture irritates the individual in its limitations (and by making these impinge on his consciousness), so must the exterior sculpture irritate by disorientation and disturbance of traditional environmental experience or procedures. Outdoor sculptures could be projects (of urbanistic dimensions) for coercion, disturbance, molestation and so forth; monumentally exaggerated slaps in the face. Interior sculpture attacks the private sphere as a fatal retreat into the unimportant. To this corresponds the up-to-now Utopian claims of exterior sculpture (seen in embryo in the work of Lissitzky, Tatlin or Schöffer) with its attempts to correct social infantilism and socio-moral indifference by oversize works of aggressively disturbing nature.

Or in one word: interior sculpture means correction of the individual, exterior sculpture that of society.

The spatial projects demonstrate perhaps most effectively what I have in mind.

Firstly: there are sculptures of American artists, for instance Tony Smith or Ronald Bladen, which are so "disproportionately" large that one has the impression that — though they are designated for a room — the room in which they are located is being torn apart or deformed. As a result of placing a (too large) sculpture in such a (too small) room, the observer experiences — physically, in fact — that statements regarding sculpture and its relationship to the surrounding room are impossible without taking into account at the same time the limitation aspect. Proceeding in reverse, as it were, I am attempting to reach a similar goal: starting from the furthest limit (the walls), the observer is "brought in" to the artwork. Everything moves to encompass him, he is "framed", one might say, and thus conceives of himself as being within a system of dimensional limits which create their own framework . . .

What has been said about the nature of room applies here also: to find oneself within limits which one helps to define as a result of one's own location. Under the proviso that in this case the observer's location is predetermined. The sculptural development does not allow him to choose a position of his own. He notices that he too is "fixed". The sculptural surroundings have located him. He has become objectified and taken up into the system: In a given room you can achieve something only in so far as ROOM in itself represents a possibility. No statements about ROOM are possible, at best statements about my efforts through it as a medium . . .

The observer, finding himself in the room project, will at first feel restricted or cramped. This feeling paradoxically enough increases the larger the room is, for he feels himself constantly referred to the fixed point room of the color surfaces. That which restricts him serves at the same time to domesticate him: he comes to terms with the drastically limited (new) room conditions. The total room does not interest him more than the room in which he is situated; it becomes instead an aesthetic statement concerning room for him . . .

One of the stimuli leading to these objects came from Karl Pfahler. He declared that a sculpture and the room in which it stands must be seen as a unit, and that it would be necessary to conceive works which fit in with this tendency. For example, the function of color (color room — room color): a red sculpture in a blue room or red sculptures in various reds as related to blue rooms in various blues. My first experiments proceeded in this direction, and were concepts

of sculpture and surrounding room as mutually conditioned unit. It was only in the second phase of my experimenting that I began to take the walls as my starting point. I have now ceased to be interested in sculpture in an obligatory room, but the room itself as a sculptural element developing inwards. It seems to me in this context important that such an object when seen from the outside should not have anything "sculptural" about it. The comparison might be with a purpose-made building, such as a silo, a vast box or some kind of anonymous cube . . .

These are the objects I call "in-sculptures" (Inn-Skulpturen) . . .

A thing is identical with itself to the extent that shape and meaning are congruent. A symbol is not identical with itself, since to its form may belong a variety of interchangeable meanings.

Space is "thing", as an elementary value identical with itself; not capable of reproduction but a condition for reproduction. Room — space by limitation prepared to be witnessed — is a "symbol" for space. Not identical, since reproducible, and implying "symbolically" the non-reproducibility of space.

The first realisation of an "in-sculpture" at the 1969 Nuremberg biennale showed that the representation of a space — which is the very first requirement for the presentation of sculpture-space relationships — must take place in an effective and significant manner.

Rooms are created by limitation.

It could be said that any shed is a document of desired domesticity within an abstract surrounding which cannot be domesticated.

Domestication means the ability to grasp, limits; limits arise from dimensions. Dimensions can be measured. Thus rooms are measurable. Rooms are cut-out sections. A cut-out pattern (simplified) such as a square, a cube, a box or similar. Something one can enter and pass round. Capable of being paced out, delineated, grasped; imagined. To express this another way: In order to be able to represent the abstractness of room by the ability of "rooms" to allow themselves to be "cut out", the effectiveness of simplicity is needed. The simplicity of a box, for example.

It must be possible to go inside and all round.

It must be possible to grasp the process of creating "space" inside a given spatial object. It would be best to combine the "creation of space" or the "creation of one's own room" in the field of sculptural activity.

In the concept of sculpture as a surround (a "shed") we can register the dialectic between the total abstractness of room and the ability to experience in through specific spatial elements.

"In-sculpture" (Inn-Skulptur) aims to integrate the discrepancy between the interior and exterior zones: to imply space by symbolic means.

Die Entwicklung der Skulptur in den letzten Jahren zielt immer stärker auf eine Definition von »Außenskulptur« und »Innskulptur«. Traditionell üblich wurde eine Skulptur ab einer gewissen Größe ins Freie gestellt, was weniger eine Definition darstellt als eine umgekehrte Notlösung. Es geht heute darum, was eine Skulptur in einem umbauten Raum und was sie im Freien bewirken kann; was möglicherweise ihre spezifischen Funktionen sind.

Skulptur im Innenraum bewirkt durch ihre für Innskulpturen ungewöhnlichen Proportionen, daß der Betrachter einen umbauten Raum nicht mehr als Ausdruck seiner Domestizierung begreift (Ausdruck seines Wunsches nach Zuhause, Privatsphäre etc.), sondern er begreift ihn als tatsächlich nur umbauten, begrenzten und dadurch zu kleinen Raum. Der Betrachter kann feststellen, daß ein umbauter Raum nicht mehr Domestizierung bedeutet sondern Gefängnis, nicht Zuhause sondern Abkapselung, nicht Privatsphäre sondern Rückzugsatmosphäre. Jene Skulpturen, die für einen Innenraum konzipiert sind, ihn also benötigen, denselben aber gleichzeitig durch ihre Proportionen überflüssig machen, veranlassen den Betrachter, ein neues Verhältnis zu Innenräumen zu suchen, zu deren Voraussetzungen wie Funktionen. Innskulpturen korrigieren den Betrachter, da man sich nicht mit ihnen umgeben kann, obgleich oder gerade weil sie für »innen« konzipiert sind.

Was wäre die Funktion von Außenskulpturen? Wenn sie eine spezifische Funktion haben sollen, dann nur die: die eingeschlossene, reflektionslose Leerlauf-Kommunikation der Gesellschaft zu attackieren. Gemeint ist dies: So wie die Innskulptur den Einzelnen in seiner Begrenzung (durch Bewußtmachung dessen) irritiert, muß die Außenskulptur durch Desorientierung die überkommene Umwelterfahrung wie -verfälschung irritieren. Außenskulpturen wären Projekte (städtebaulichen Ausmaßes) der Bedrängung, Beunruhigung, Belästigung etc., monumental übersteigerte moralische Ohrfeigen. Die Innskulptur attackiert die Privatsphäre als fatalen Rückzug ins Unwichtige. Dem entspricht der bislang noch utopische Anspruch der Außenskulptur (Ansätze etwa bei Lissitzky, Tatlin oder Schöffer), durch Überdimensional-Skulpturen aggressiver Beunruhigung gesellschaftliche Infantilität wie sozialmoralische Indifferenz zu korrigieren.

Schlagwortartig zusammengefaßt: Innskulptur bedeutet Individualkorrektiv, Außenskulptur bedeutet Sozialitätskorrektiv.

An den Raumprojekten läßt sich wohl am sinnfälligsten demonstrieren, was ich beabsichtige.

Zunächst: es gibt Skulpturen amerikanischer Bildhauer (etwa von Tony Smith oder Ronald Bladen), die zwar für einen Raum konzipiert aber so „unproportional“ groß sind, daß man den Eindruck hat, ein solcher würde auseinander- oder umgedrückt. Durch diesen (zu kleinen) Raum, in dem eine (zu große) Skulptur steht, erfährt der Betrachter — geradezu physisch — daß ohne das Mitsehen von Begrenzung Feststellungen über Skulptur und deren Verhältnis zum RAUM nicht möglich sind. In umgekehrter Verfahrensweise versuche ich Ähnliches zu erreichen: Von der äußersten Begrenzung (der Wände) aus wird auf den Betrachter „eingearbeitet“. Alles bewegt sich auf ihn zu, er wird „eingeraumt“ und sieht sich so innerhalb eines Systems von Abständen das Begrenzen schafft . . .

Was über Räumlichkeit gesagt wurde, gilt auch hier: Sich innerhalb von Abgrenzungen zu befinden, die man durch seinen Standort mitbestimmt. Nur, daß hier dem Betrachter der Standort vorgeschrieben wird. Die skulpturale Entwicklung erlaubt ihm keine beliebige Position. Er sieht sich fixiert. Das skulpturale Um-ihn bestimmt ihn. Er wird objektiviert, ins System genommen: Im Raum läßt sich wohl nur insofern etwas ermöglichen, als RAUM die Ermöglichung darstellt. Nichts sagt über RAUM, bestenfalls über meine Möglichkeiten (durch diesen) etwas aus . . .

Der in dem Raumprojekt befindliche Betrachter wird sich zunächst bedrängt oder eingeengt fühlen; und dies um so mehr, paradoxerweise, je größer der Gesamttraum ist, denn er fühlt sich ständig auf den kleinen Fix-Punkt-Raum der Farbflächen verwiesen. Was ihn bedrängt domestiziert ihn jedoch zugleich. Er richtet sich ein in dem (neuen) Raum engster Begrenzung; der Gesamttraum interessiert ihn nicht mehr als der in dem er sich befindet, sondern wird ihm zur ästhetischen Behauptung über RAUM . . .

Eine der Anregungen zu diesen Objekten kam von Karl Pfahler. Er äußerte, daß man eine Skulptur und den Raum, in dem sie steht, als eine Einheit sehen müsse, und daß es nötig sei, Konzeptionen in dieser Richtung zu entwickeln. Beispielsweise die Funktion der Farbe (Farbraum-Raumfarbe): rote Skulptur zu blauem Raum oder rote Skulpturen (verschiedener Rots) zu blauen Räumen (verschiedener Blaus) — meine ersten Versuche gingen denn auch dahin, Skulptur und Um-Raum als sich gegenseitig bedingte Einheit zu konzipieren. Erst in der zweiten Phase des Experimentierens begann ich von den Wänden auszugehen. Mich interessiert nicht mehr Skulptur in einem

obligaten Raum, sondern dieser als eine sich nach innen entwickelnde Skulptur. Wobei mir wichtig erscheint, daß ein solches Objekt — von außen betrachtet — nicht als skulpturales zu erkennen ist. Vergleichbar vielleicht einem siloähnlichen Zweckbau, einem überdimensionierten Kasten, irgendeinem anonymen Kubus . . .

Ich nenne diese Objekte „Inn-Skulpturen“ . . .

Ein Ding ist mit sich identisch, insofern: als Form und Bedeutung kongruent sind. Ein Symbol ist mit sich nicht identisch insofern: als zu seiner Form eine beliebige, austauschbare Bedeutung gehören kann.

Raum ist "Ding", als mit sich Identisches ein Elementarwert; nicht darstellbar, aber Voraussetzung für Darstellung. Räumlichkeit (durch Begrenzung erfahrbar gemachter Raum) ist „Symbol“ für Raum. Nicht identisch, darstellbar, die Nicht-Darstellbarkeit des Raumes „symbolisch“ implizierend.

Die erste Realisierung einer Inn-Skulptur (Biennale Nürnberg, 1969) hat gezeigt, daß die Darstellung von Räumlichkeit (welche die Darstellung von Skulptur-Raum-Relationen überhaupt erst ermöglicht) sinnfällig/einprägsam erfolgen muß.

Durch Begrenzung wird Räumlichkeit geschaffen.

Wenn man so will, ist jede Hülle ein Beleg für den Wunsch nach Domestizierung innerhalb einer nicht domestizierbaren Abstraktheit. Domestizierung bedingt: Überschaubarkeit, Begrenzungen. Begrenzungen sind gegeben durch Abstände. Abstände sind meßbar. Räumlichkeit ist meßbar. Räumlichkeit ist Ausschnitt. Ausschnitt bedeutet (simplifiziert) beispielsweise: Carré, Kubus, Kasten, etc.; etwas, wo man hinein- und drumherumgehen kann. Abschreibbar, begrenzt, feststellbar: vorstellbar. Anders ausgedrückt: Um durch die Ausschnittthätigkeit des Räumlichen die Abstraktheit des Raumes darstellen zu können, bedarf es der Sinnfälligkeit durch Simplifizierung. Des Kastens beispielsweise.

Man muß hinein- und drumherumgehen können.

Man muß den Vorgang, sich innerhalb des Raumes einen „Raum“ zu schaffen, verfolgen können. Erforderlich wäre, das „Räumlichkeit-schaffen“ oder das „Sich-einen-Raum-schaffen“ konzeptionell in den skulpturalen Bereich einzubeziehen.

In der Vorstellung von Skulptur als einer Hülle (oder Hütte) läßt sich die Dialektik aufzeigen zwischen der Totalabstraktheit des Raumes und der Erfahrbarkeit desselben durch Räumlichkeit.

„Inn-Skulptur“ möchte die Diskrepanz zwischen Innen- und Außenbereich aufheben, integrieren: Raum „symbolisch“ implizieren.

1933 nato a Berlino  
1957 incomincia da scultore  
1958 partecipazione alla gara internazionale per un monumento a Auschwitz  
1967 Carnegie International Purchase Award Price  
1969 terzo premio «Socha Piastanskych Parkov», Bratislava vive a Stoccarda

**Opere in collezioni pubbliche:**

Institute of Arts, Flint/Michigan  
Folkwang-Museum, Essen  
Kunsthalle Mannheim  
Kunsthalle Nürnberg  
Kupferstichkabinett, Basel  
Museum of Art — Carnegie Institute, Pittsburgh  
Sammlungen der Stadt Wolfsburg  
Städtische Galerie Bochum  
Städtische Galerie Stuttgart  
Staatsgalerie Stuttgart  
The Museum of Contemporary Art, Nagaoka/Japan  
The Museum of Modern Art, New York  
The Tate Gallery, London  
Westfälisches Landesmuseum, Münster  
Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg

**Mostre individuali:**

1958 Galerie Boukes, Wiesbaden  
1962 Galerie Müller, Stoccarda  
1963 Galerie Parnaß, Wuppertal  
1964 studio f, Ulm  
1965 Galerie Müller, Stoccarda  
1966 Galerie Hanschin, Basilea  
Galerie Bischofberger, Zurigo  
Galerie Ricke, Kassel  
Galerie Thomas, Monaco  
1967 Fischbach Gallery, New York  
Rowan Gallery, Londra  
Galleria del Naviglio, Milano  
1968 Westfälischer Kunstverein, Münster  
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt  
Städtische Galerie, Stoccarda  
1969 Galerie Renée Ziegler, Zurigo  
1970 XXXV Biennale di Venezia podiglione tedesco  
Städtische Galerie, Bochum

**Mostre in gruppo:**

1961 «30 junge Deutsche», Museum Morsbroich/Leverkusen und Kunstverein St. Gallen  
1963 «V Biennale d'Arte Triveneta», Padua  
1963-1969 Associazione artisti tedeschi  
1964 «Sculptur allemande du vingtième siècle», Musée Rodin, Paris  
«Illustrationen», Kunsthalle Baden-Baden  
1965 «Farbobjekte und Signale», Haus am Waldsee, Berlin  
1966 «Signale», studio f, Ulm  
«Multiplicity», ICA Boston  
«Muische Geometrie», Kunstverein Hannover  
«Junge Generation», Akademie der Künste, Berlin  
«New shapes of color», Stedelijk Museum Amsterdam  
1967 «Formen der Farbe», Kunstverein Stuttgart und Kunsthalle Bern  
«Serielle Formationen», J. W. Goethe-Universität, Frankfurt  
«Wege 1967», Museum am Ostwall, Dortmund  
«Sculpture from twenty nations», Guggenheim-Museum New York, sowie die Museen von Toronto, Ottawa und Montreal  
«18 Galerion — 36 Künstler» (1. Kunstmarkt), Kunstverein Köln  
1968 «Junge deutsche Plastik», Lehmbruck-Museum Duisburg  
«Linee della Ricerca», Sonderausstellung der XXXIV Biennale Venedig  
«dokumenta IV», Kassel  
«Recent Prints», The Jewish Museum, New York  
The 5th Exhibition of the Museum of Contemporary Art, Nagaoka/Japan  
1969 «40 Deutsche unter 40», die Museen von Oslo, Stavanger, Trondheim, Bergen, Helsinki, sowie die städtischen

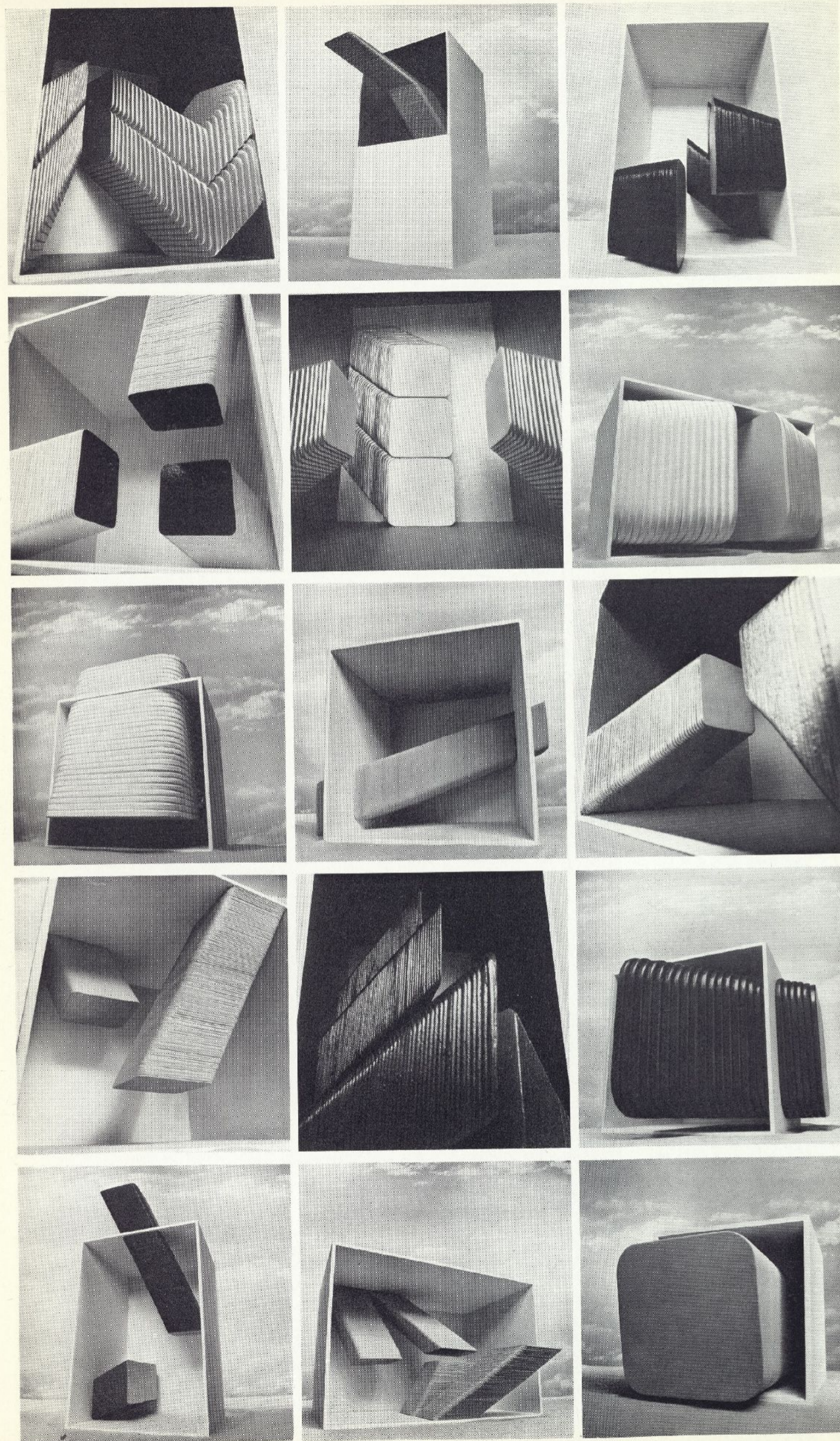
1969 Kunsthallen von Bremen und Recklinghausen  
«I Biennale Nürnberg — konstruktive Kunst», Kunsthalle Nürnberg  
«Beispiele europäischer Plastik heute», Wiener Secession, Wien  
«Konstruktivna Umetnost», Muzej Beograd  
«Socha Piastanskych Parkov», Bratislava  
«Skulptur — 27 deutsche Plastiker», Kunstverein Heidelberg  
1970 «Weltausstellung Osaka» — deutscher Pavillon

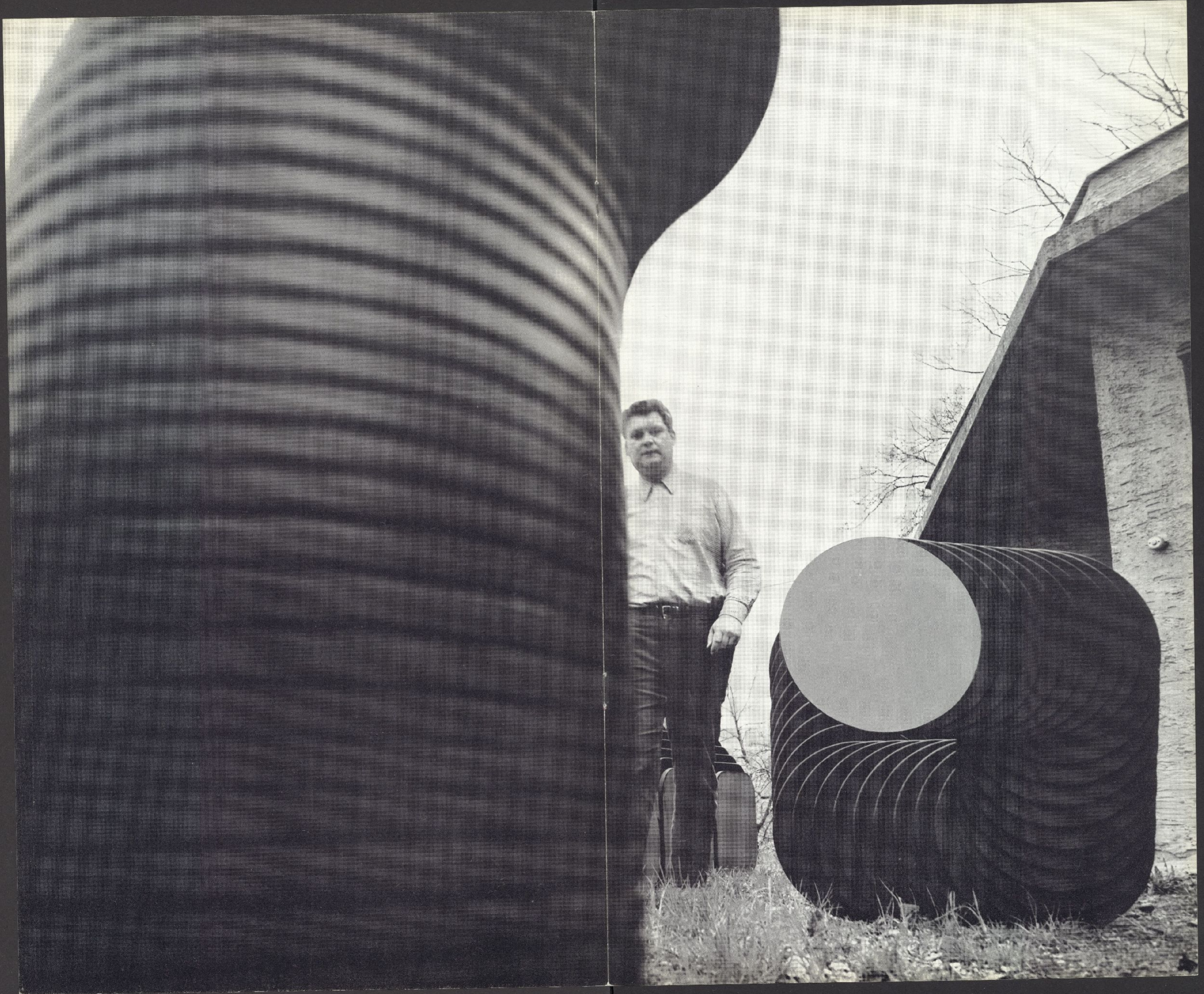
**Film televisivi:**

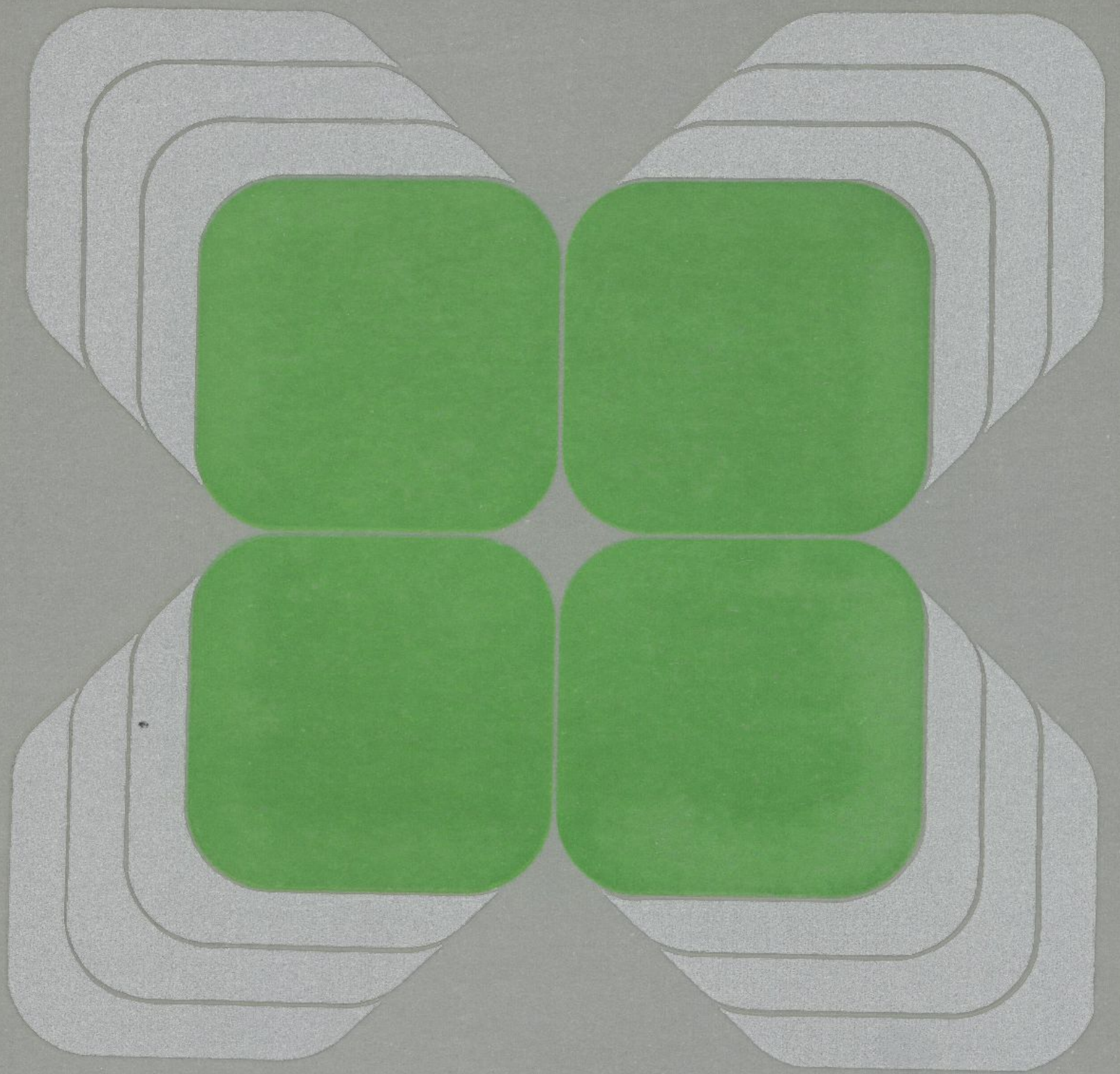
Gerd Winkler: «Deutsche Bildhauer der Gegenwart», Hessischer Rundfunk 1965  
Walter Rüdell: «Innskulptur von Thomas Lenk», Süddeutscher Rundfunk 1969

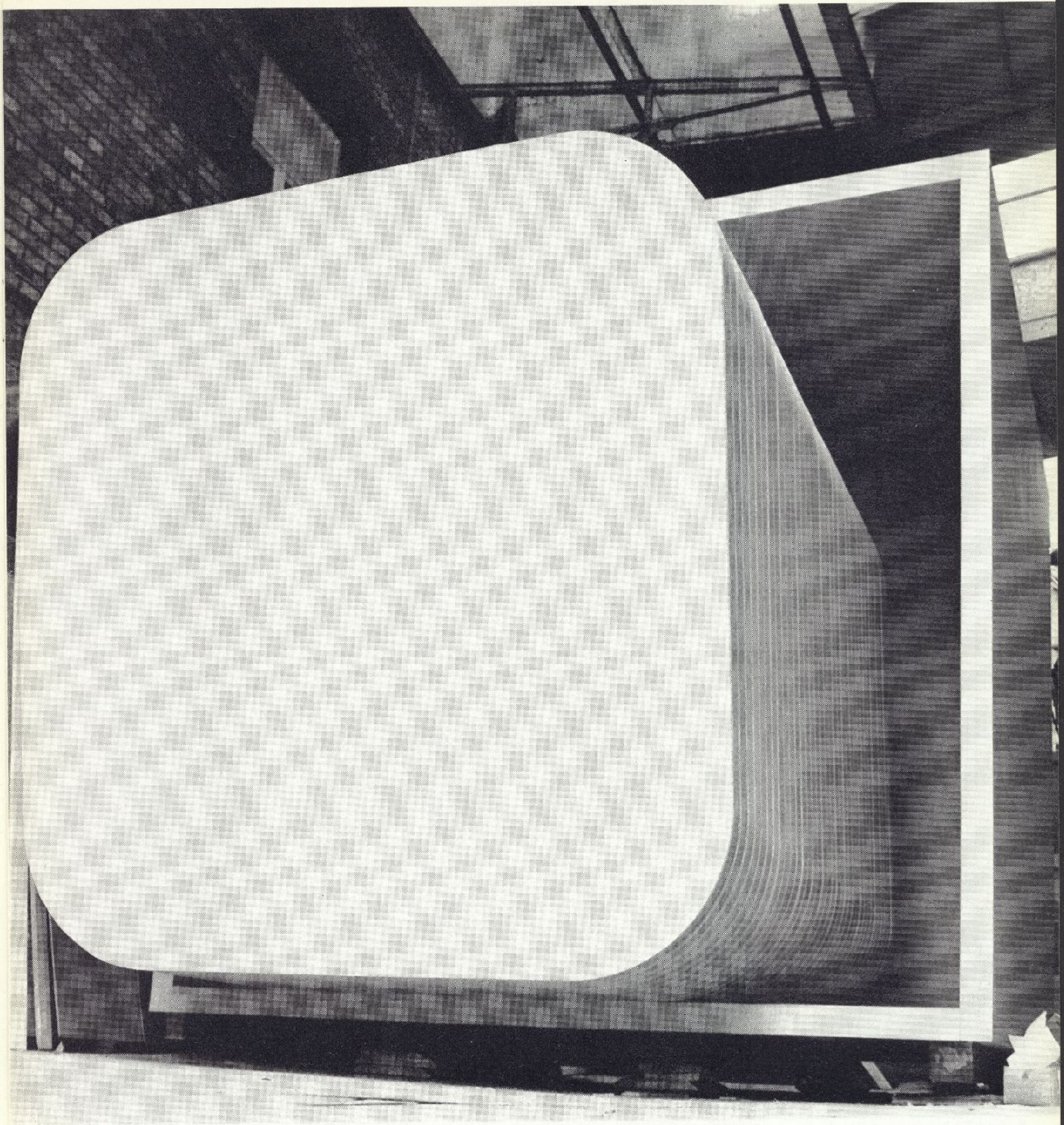
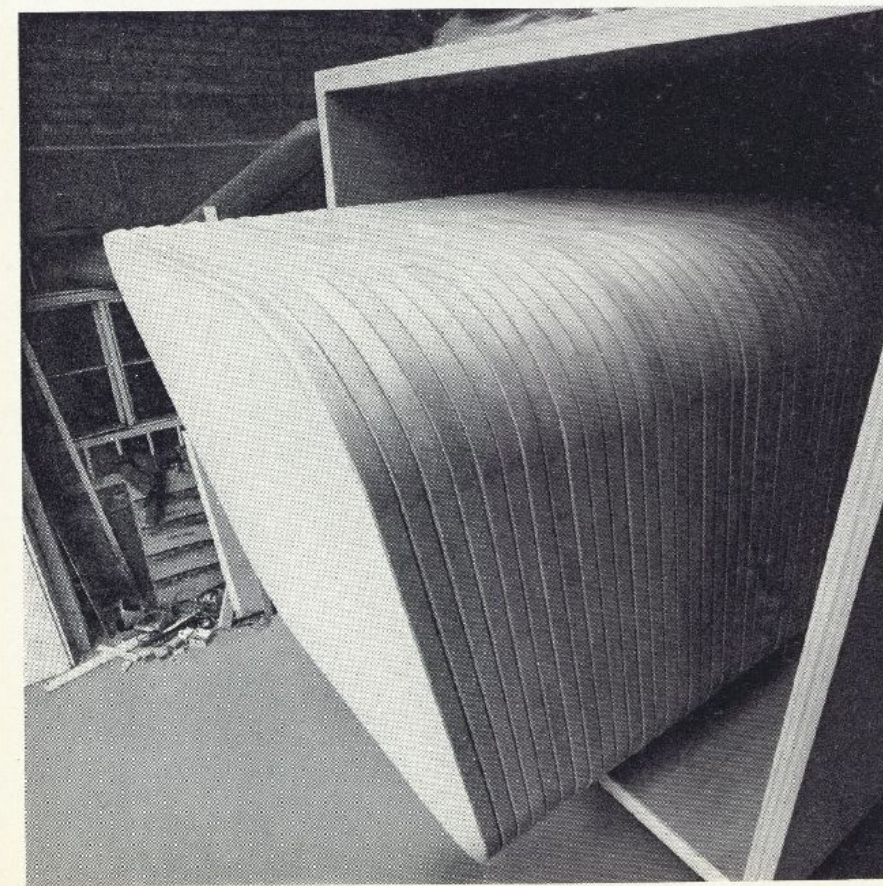
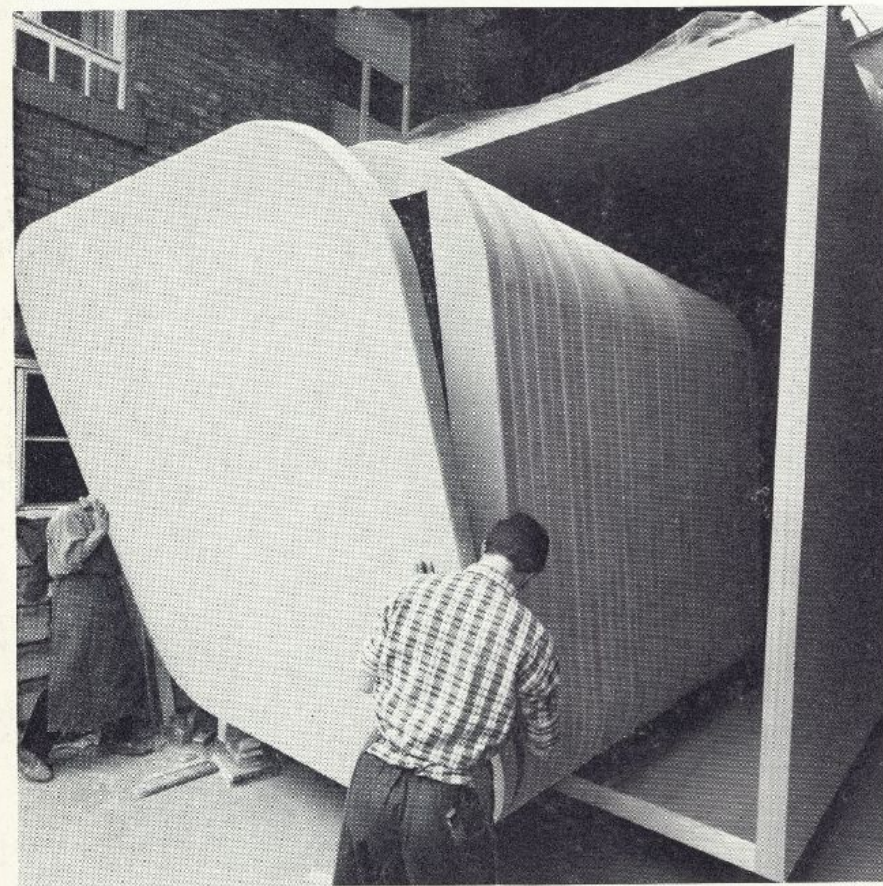
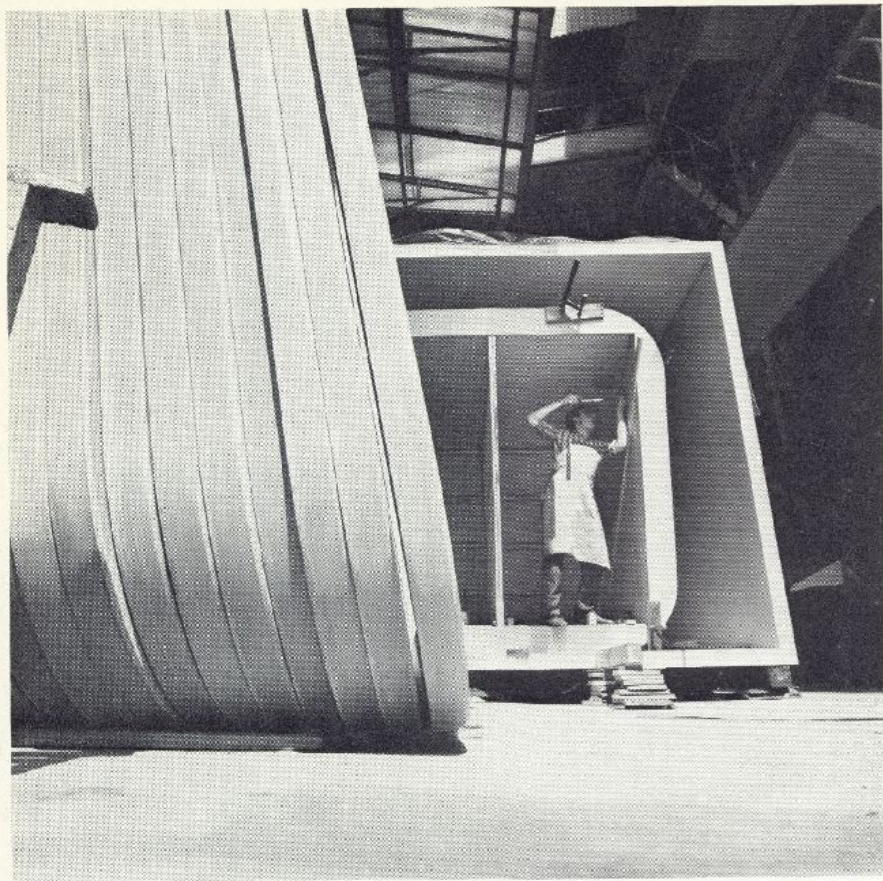
**Bibliografia:**

Theodor W. Adorno/Thomas Lenk: «Nachbilder zu Mahler», Handpressendruck Klaus Burkhardt, Stuttgart 1962  
Helmut Heißenbüttel/Thomas Lenk: «Auseinandersetzen», Manuspresse, Stuttgart 1970  
Udo Kultermann: «Junge deutsche Bildhauer», Kupferberg-Verlag, Mainz 1964  
Ulrich Gertz: «Plastik der Gegenwart», Rembrand-Verlag, Berlin 1964  
Udo Kultermann: «Neue Dimensionen der Plastik», Wasmuth-Verlag, Tübingen 1967  
Rolf-Gunter Dienst: «Positionen», Verlag DuMont-Schauberg, Köln 1968  
Heinz Fuchs: «Plastik der Gegenwart» (in der Reihe «Kunst der Welt»), Holle-Verlag, Baden-Baden 1970  
Manfred de la Motte: «Aktuelles in Deutschland», Art International, Vol. VII/2/64  
Udo Kultermann: «Neue Arbeiten von Thomas Lenk», Art International, Vol. IX/4/65  
Manfred de la Motte: «Plastik in Deutschland», Art International, Vol. X/7/66  
Juliane Roh: «Neue Abstraktion in Deutschland», Werk, Nr. 8/66  
Ed Sommer: «Thomas Lenk», Art International, Vol. X/10/66  
Edward F. Fry: «Thomas Lenk», Fischbach Gallery und Hessisches Landesmuseum Darmstadt  
Kurt Leonhardt: «La nouvelle abstraction», Au jour d'hui 67  
Dieter Honisch: «Zu Lenks Grafiken», Galerie Müller 67  
Ed Sommer: «Four Interviews», Art International, Vol. XII/5/68  
Dieter Honisch: «Zu den neuen Arbeiten von Thomas Lenk», Kunstwerk, 11-12/XXII





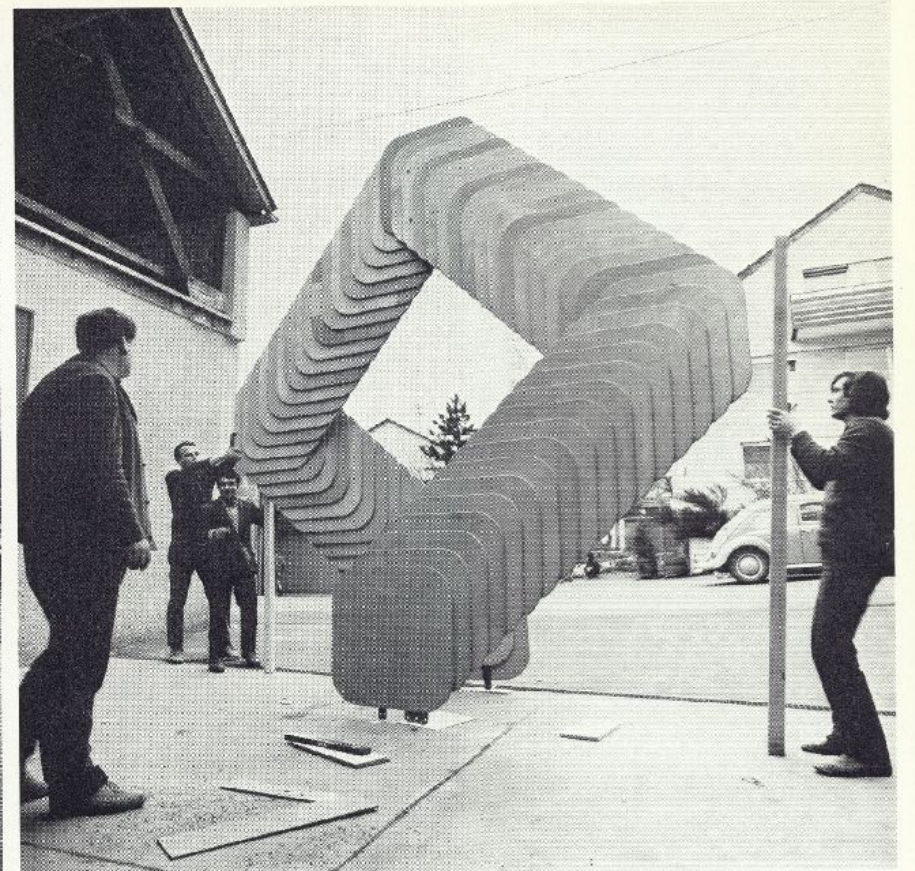
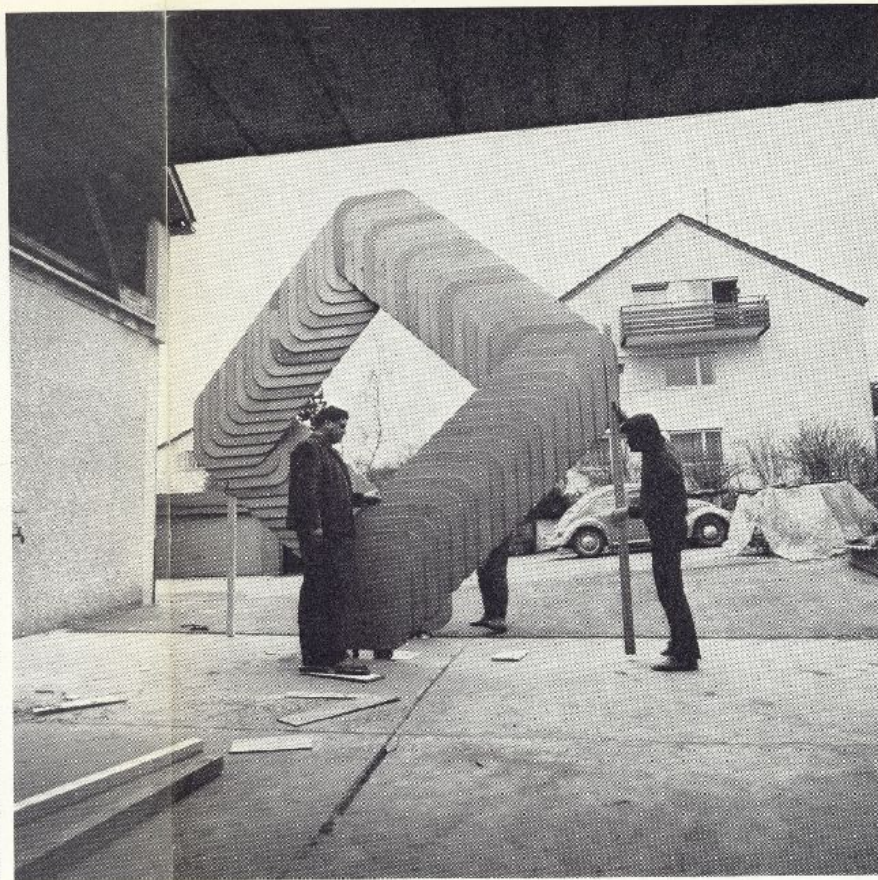
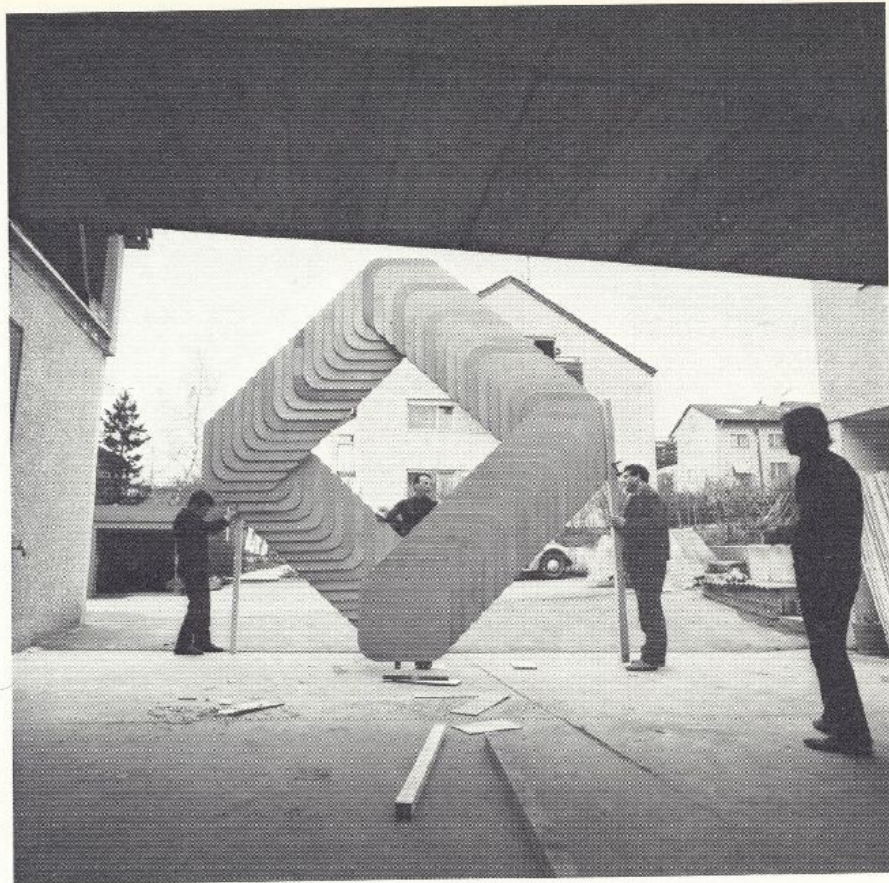




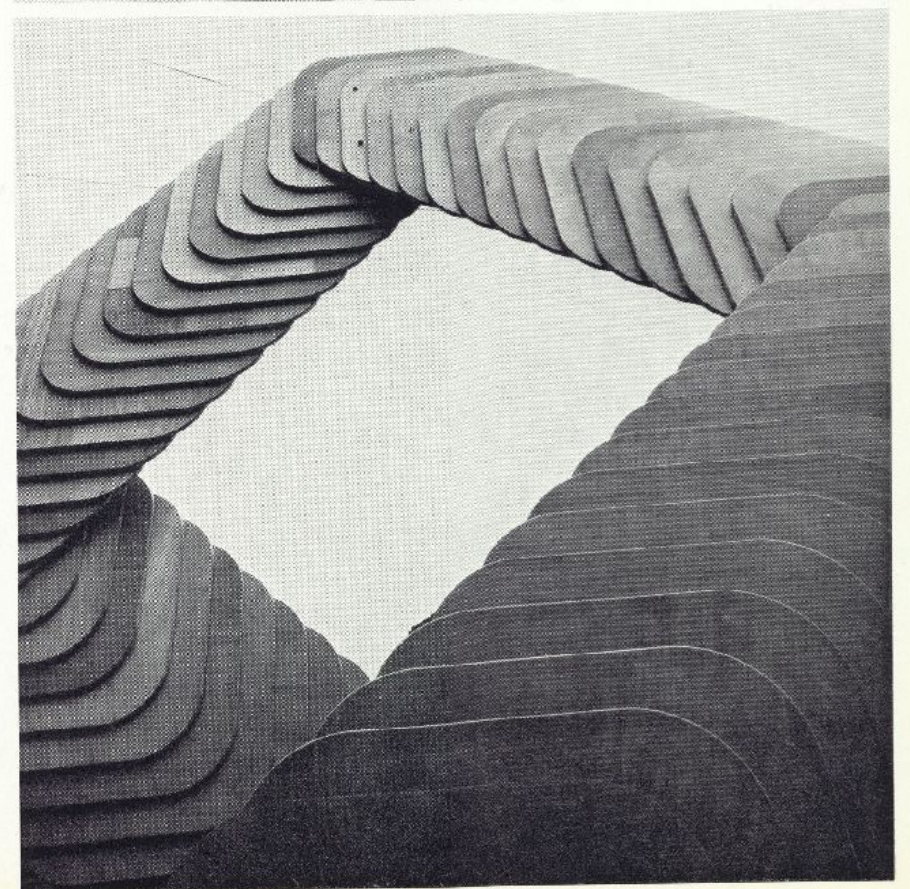
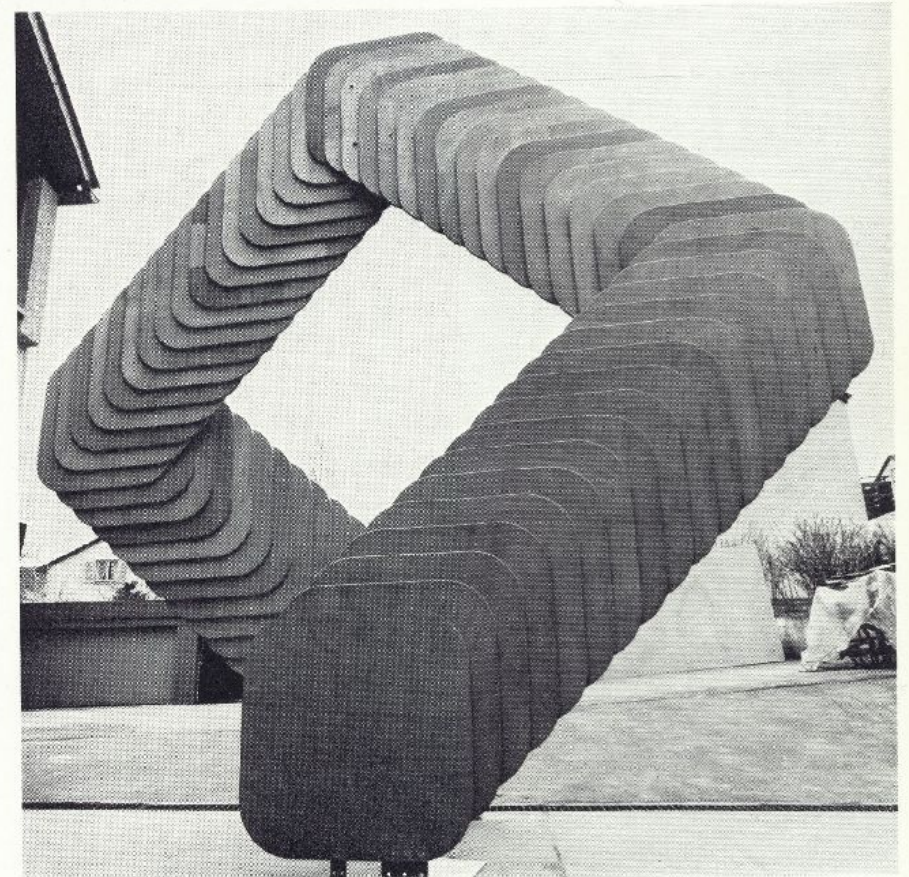
Inn-Skulptur 2  
(montaggio)  
440 x 320 x 320 cm  
legno, 1970



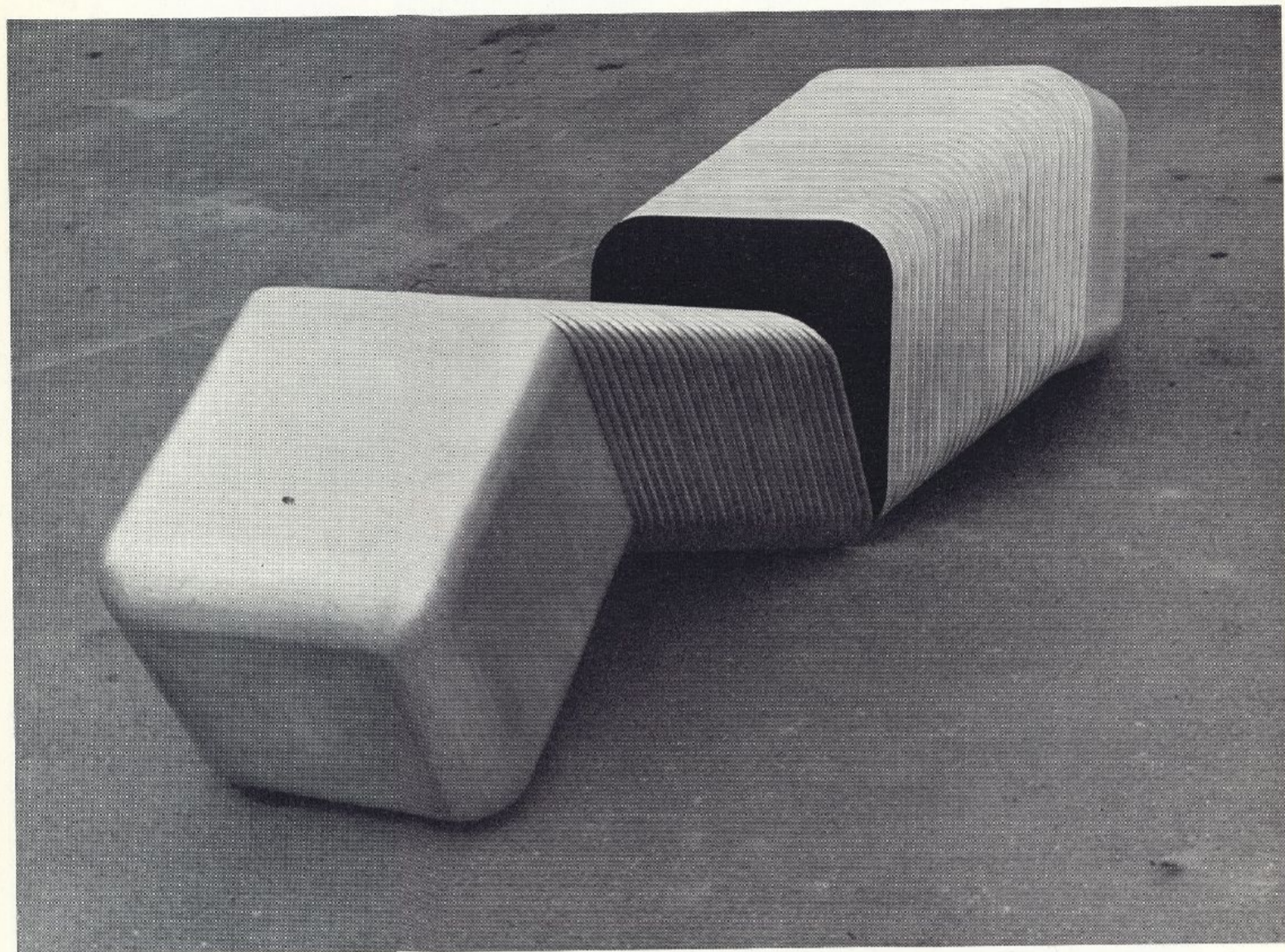
Schichtung 10 c Nosferato  
(mcntaggio)  
400 x 400 x 120 cm  
legno, 1970



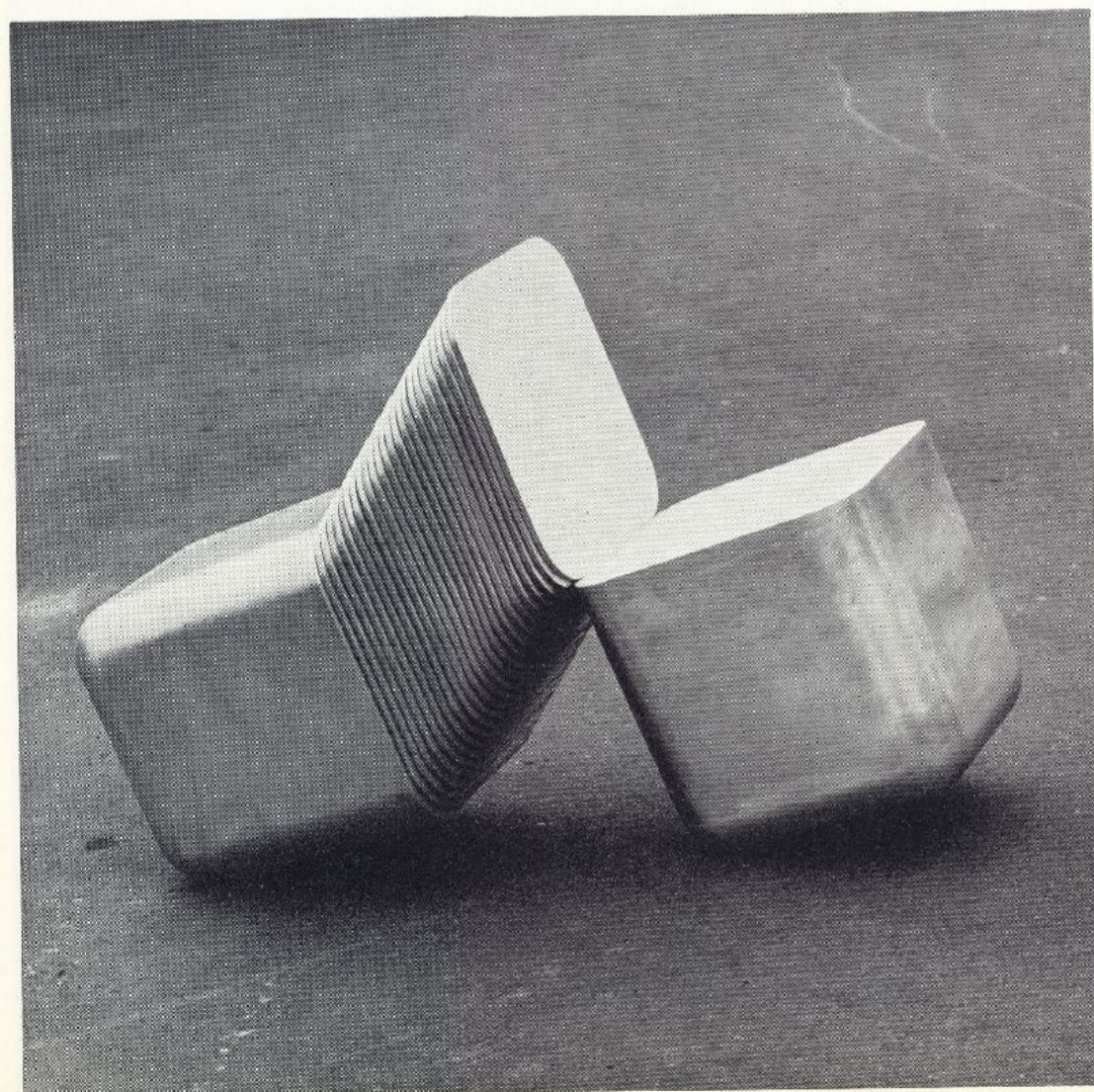
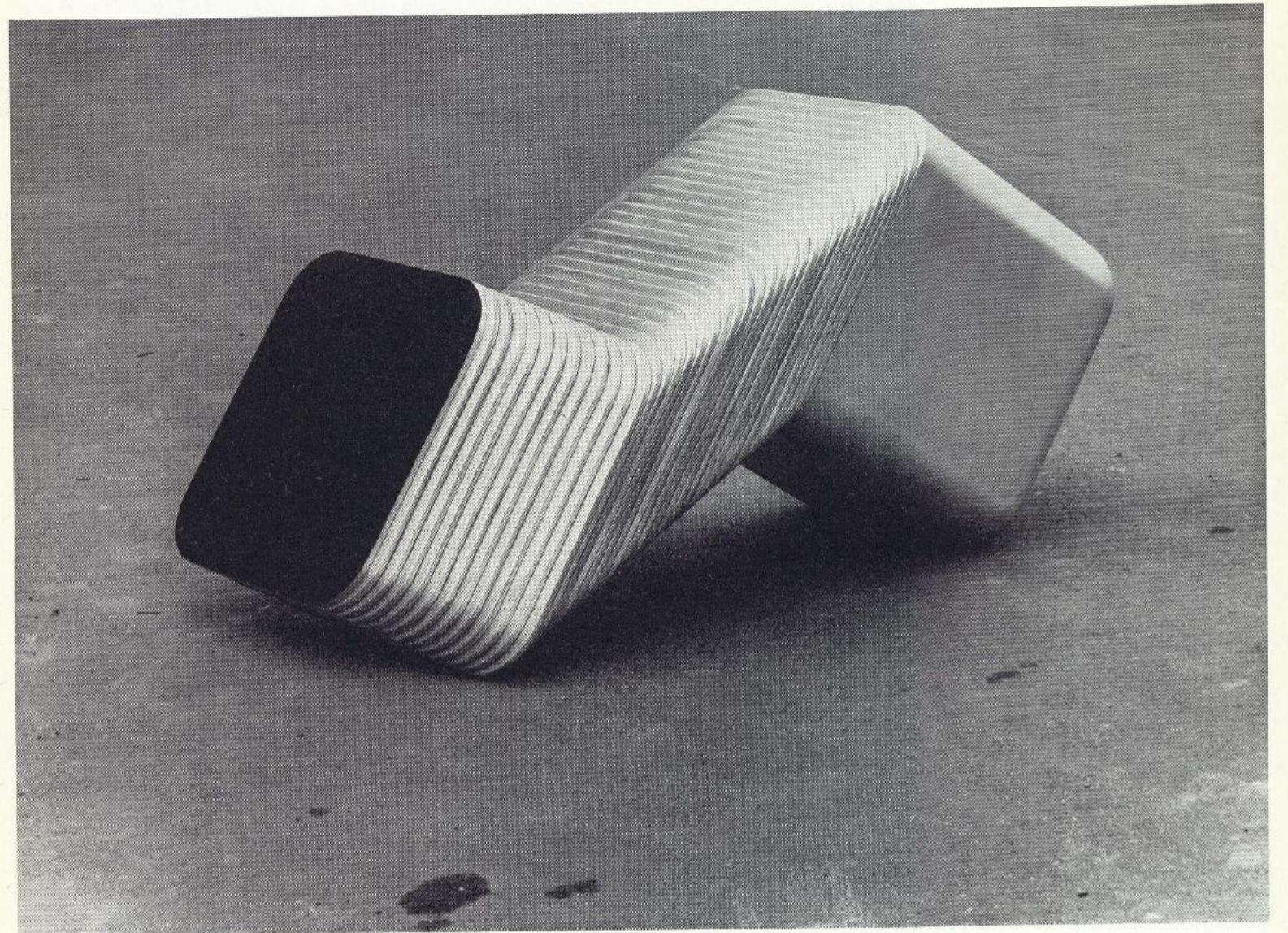
Schicht-Block 4  
80 x 75 x 75 cm  
alluminio, 1970



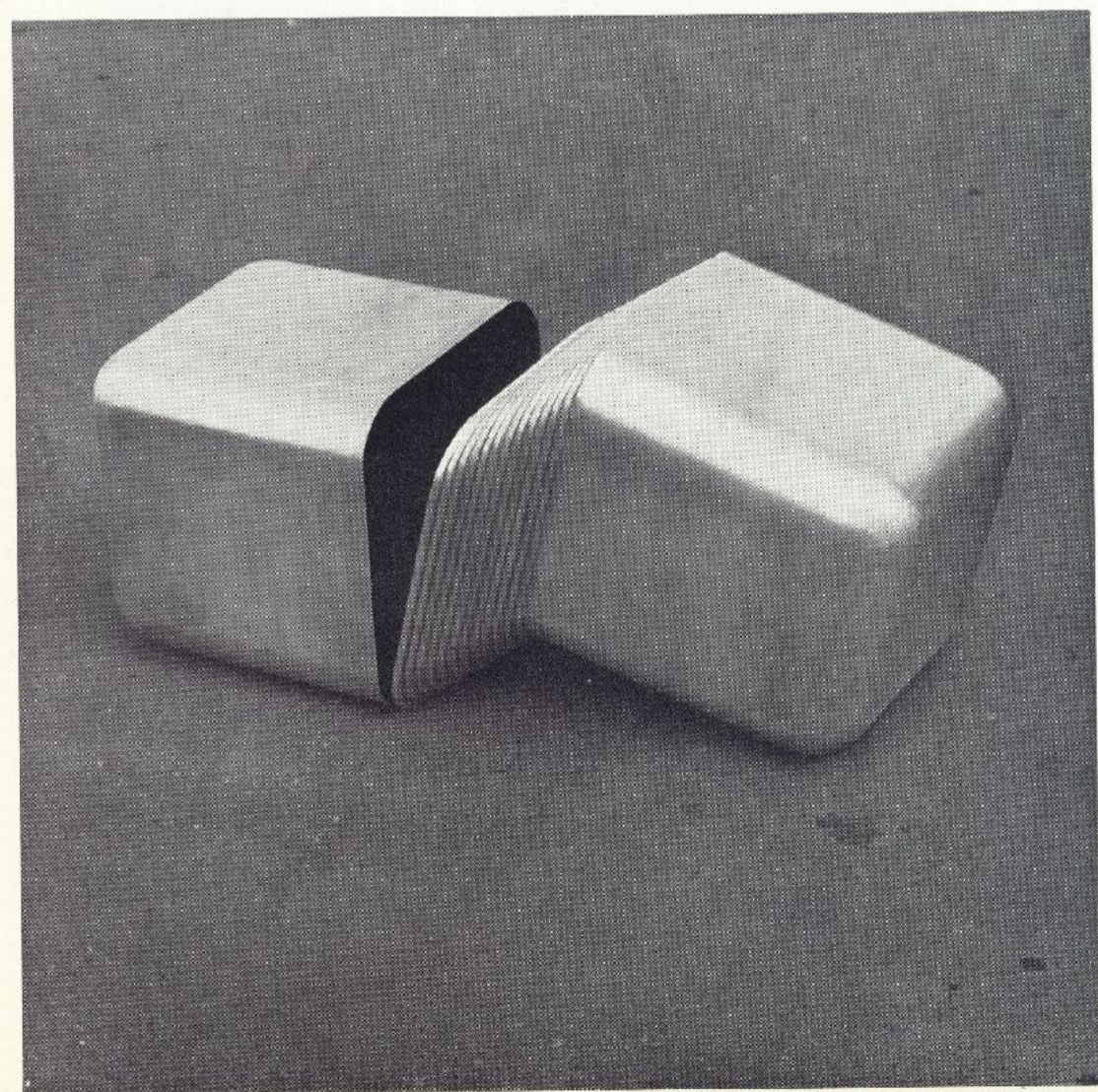
Schicht-Block 2  
170 x 75 x 100 cm  
alluminio, 1970



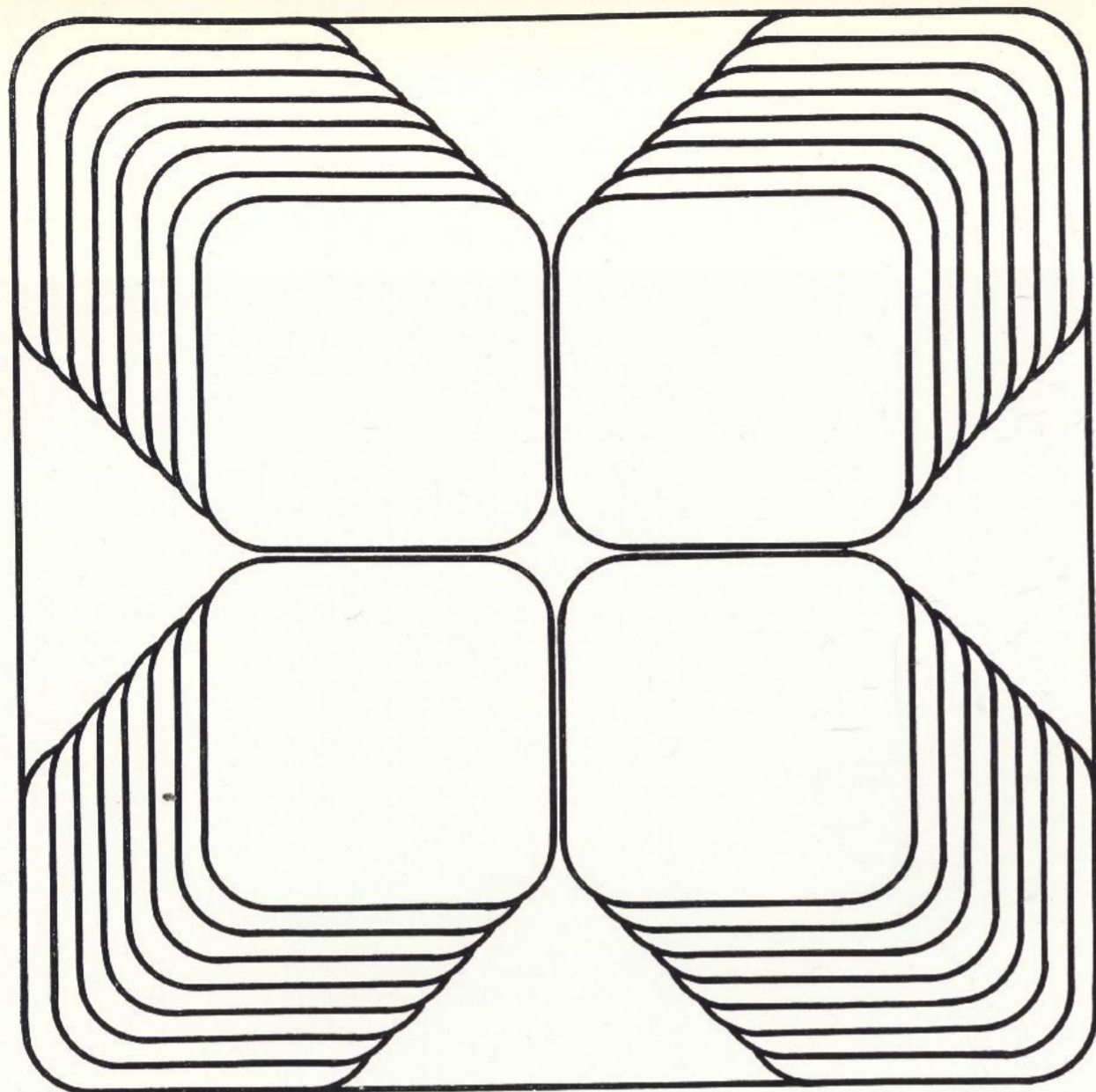
Schicht-Block 5  
100 x 75 x 75 cm  
alluminio, 1970



Schicht-Block 3  
125 x 90 x 75 cm  
alluminio, 1970

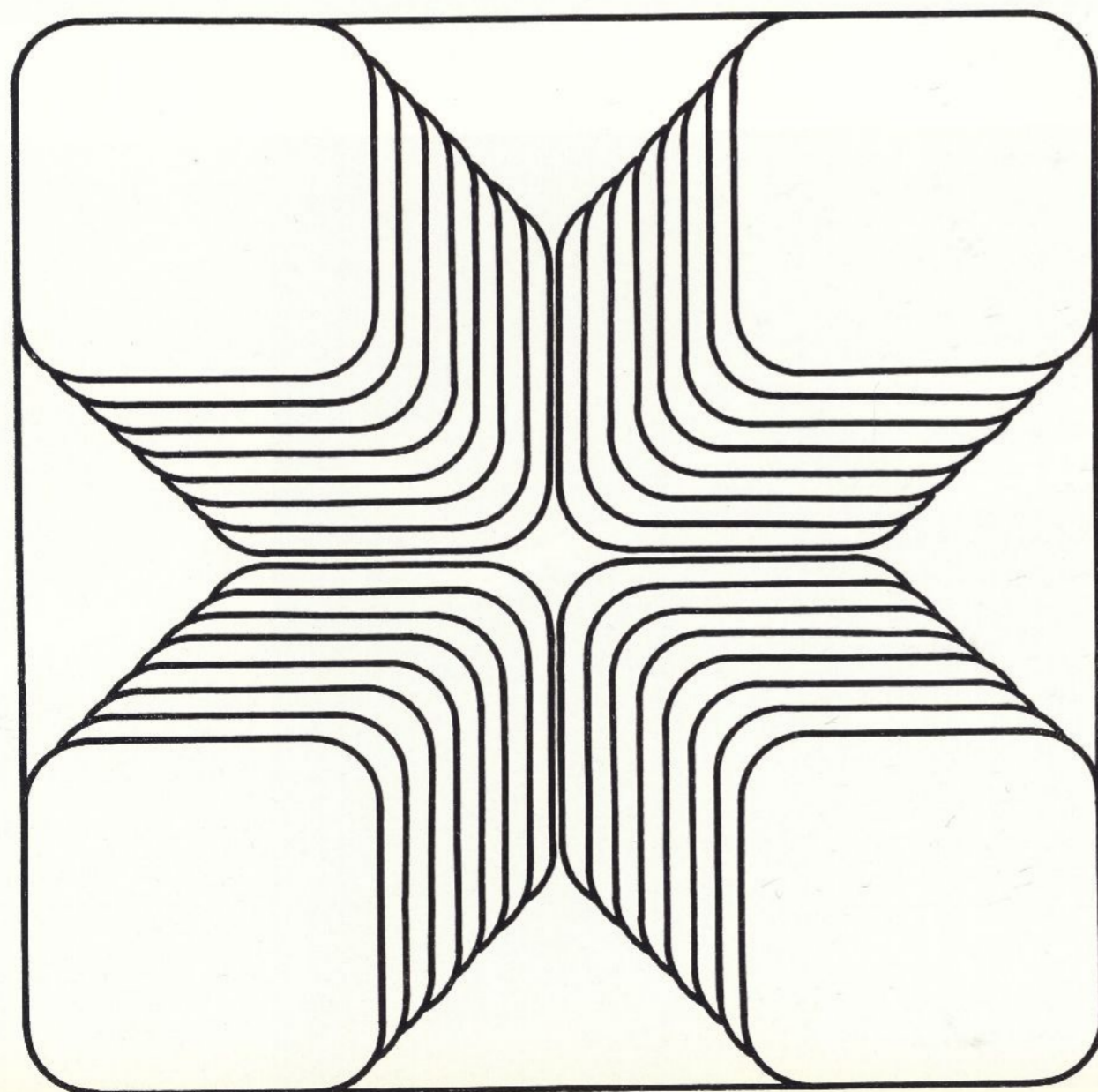


Schicht-Block 1  
115 x 65 x 65 cm  
alluminio, 1970

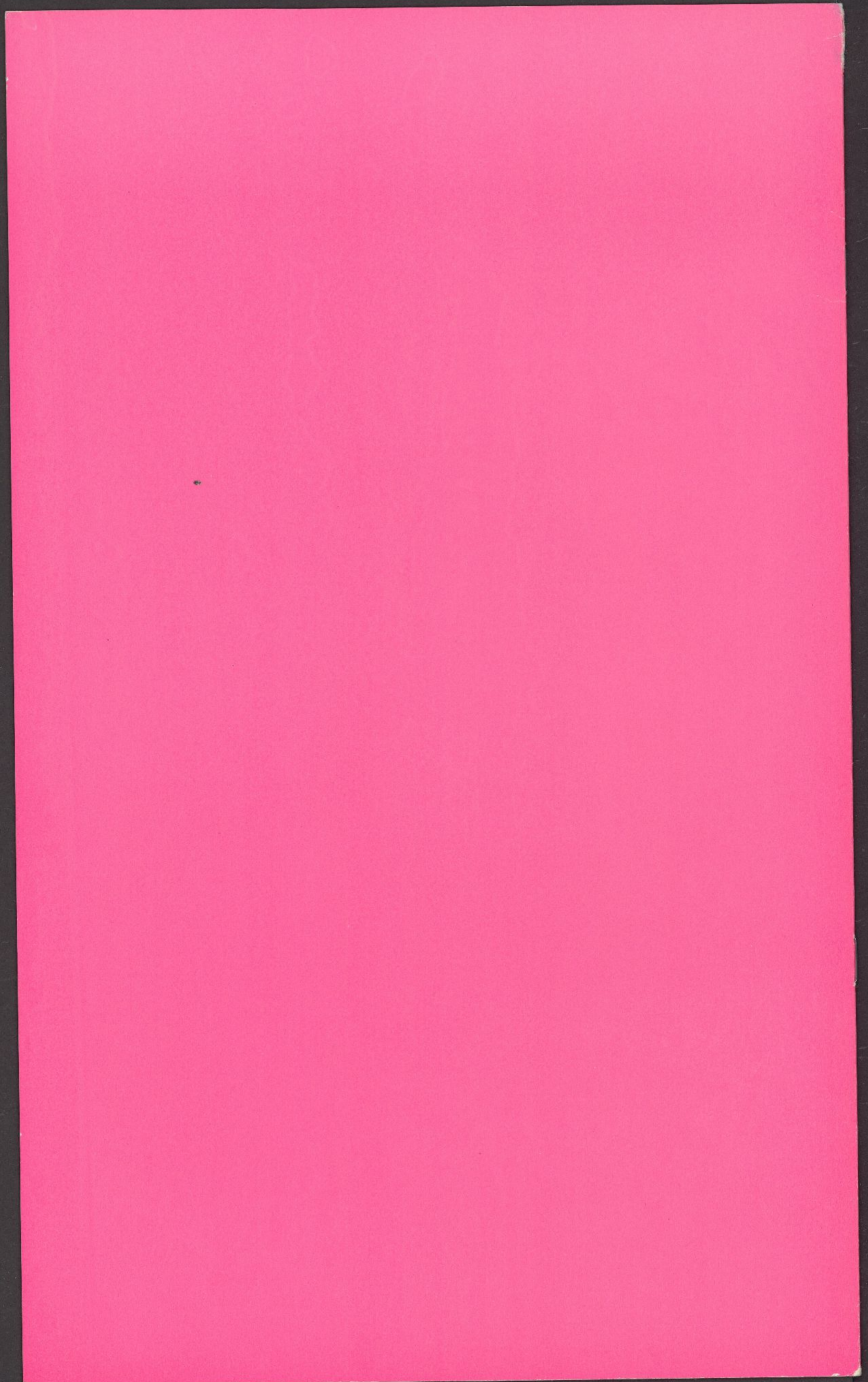


Relief 1 a  
250 x 250 x 30 cm  
legno, 1970

Relief 2 a  
250 x 250 x 30 cm  
legno, 1970



© 1970 Dr. Dieter Honisch, Museum Folkwang, Essen  
Al catalogo è allegato una stampa originale dell'artista  
Fotografie: Niko Heinrich, Stoccarda  
Disegno: Werner Tholen, Solingen  
Ditte produttori:  
Schreinerei Hess, Fellbach  
Schreinerei Glöckle, Stoccarda  
Giesserei Fuchs, Nürtingen  
Schlosserei Schnaitmann, Fellbach  
Riproduzioni: Berger, Stoccarda  
Carta della copertina: Zanders, Bergisch-Gladbach  
Carta del testo: Scheufelen, Oberlenningen  
Carta della tavola: Gebr. Hoesch, Kreuzau/Rhld.  
Produzione: Dr. Cantz'sche Druckerei, Stoccarda  
Stampato in Germania  
Printed in Germany



**uecker**

Il chiodo, benchè usato in molti campi triviali ed anche da altri artisti, è diventato la sigla di Günther Uecker. Oltre 100 tonnellate di chiodi ha impiegato fino ad ora per i suoi campi strutturali e per le chiodature di oggetti d'uso comune; più di quanto possa usare un manovale nella sua vita. Egli non ha impiegato solo chiodi di tipo usuale, ma ha progettato chiodi di proporzioni corrispondenti alle sue intenzioni artistiche: chiodi corti, larchiati, con teste ampie. Le teste hanno la forma di un cerchio ricalcato da due lati, una forma regolata dunque, la quale introduce entro le file, come elemento strutturale di un campo, un fattore casuale, in aggiunta al valore di posizione spontaneamente fissato da Uecker, ed in aggiunta all'angolo d'inclinazione. Nel principio strutturale nascono errori quasi impercettibili che conducono — più nei campi regolari che non in quelli irregolari — ad una sensibilizzazione che è caratteristica per Uecker.

Benchè sotto molti aspetti Uecker sia stato improntato dal gruppo ZERO, come per esempio nel significato che egli attribuisce alla luce, oppure nella schiettezza della struttura figurativa che rappresenta la premessa per insediare una nuova sensibilità indipendente dall'emotività, riconosciamo tuttavia sempre il suo punto di partenza personale. Contrariamente, ad esempio, a Piene la cui opera reca — ed in modo sempre più palese — tratti spiritualmente illustrativi, contrariamente anche a Mack il quale pospone il riflesso alla visione pura, libera da legami materiali, nelle opere di Uecker il riflesso e la chiarezza si congiungono in quanto egli cerca di produrre oggetti artistici che «possono venir interpretati come utensili per processi di idee». Hans Strelow ha fatto presente questo «sfondo spirituale» dei lavori di Uecker, separandoli con ciò dalla «op-art». In effetti, Uecker non si lascia spiegare solo fenomenologicamente. Bianco, spazio reale (Fontana), vuoto (Yves Klein), non sono per Uecker solo forme estetiche rappresentative, ma anche meditative, premesse per una nuova umanità, zone che sono la condizione preliminare per assimilare ed anche provocare nuovi impulsi. «Al bianco aspiravano tutti i monisti (a noi noti come monaci) professanti delle diverse culture, quale esperienza assoluta dell'Essere, dove scompaiono i confini fra l'Essere ed il Nonessere, ed affiora una nuova esistenza (Uecker 1961).» Questa completa concordanza delle forme di pensiero, di sensibilità e di concetto, nell'Uecker, questa capacità acquisita grazie all'intensità con la quale egli s'interessa al buddismo di Zen, di non sentirsi in contrasto con qualcosa bensì facente parte di qualcosa, conferisce alle sue opere un aspetto trascendentale.

Per questo motivo è caratteristico per Uecker che egli non si occupò solo del chiodo come elemento strutturale — in questo caso egli sarebbe un puro formalista — ma che egli adoperò il chiodo come oggetto aggressivo e lesivo anche nel suo valore simbolico. «Il chiodo viene trasformato (in questo caso) da campo trasposto di pura articolazione della luce in paragone simbolico. Un tempo, il chiodo retrocedeva nella differenziazione della luce, ora egli viene concretizzato, però in una dimensione diversa (Uecker in un'intervista)». In tal modo, anche durante il processo di percezione, le esperienze di una struttura immateriale di luce e di un oggetto di chiodi, aggressivo e inoltrantesi in uno spazio reale, non si escludono. Sono piuttosto due campi di esperienze che si trovano l'uno dentro l'altro, i quali, proprio per la loro intercambiabilità simultanea, vengono portati ad un'estrema situazione limite fra sfere di realtà diverse. Con questa identificazione del rappresentato con la rappresentazione, Uecker ha non solo superato — contemporaneamente a Stella — la vecchia immagine grafica, facendola diventare un oggetto raffigurativo, ma ha anche reso visibile in essa dei processi. Le sue strutture di chiodi non soltanto si trasformano, secondo l'effetto della meridiana, in un'illuminazione mutevole; esse si trasformano anche a seconda del punto di osservazione e della distanza dalla quale vengono osservate.

Con un lavoro intenso di tre mesi, Uecker ha creato per Venezia una serie di 11 rilievi che appaiono come la somma del suo operato: campi regolari e irregolari, chiodi lunghi, chiodi corti, inchiodati e inseriti dal lato della testa, usando sabbia e gomene. È presente l'intero repertorio. Tuttavia questa serie è qualcosa di assolutamente nuovo. Questo diventa evidente quando si confrontano questi rilievi con il quadro bianco del 1959, pure esposto alla mostra. Il primo campo di chiodi appare, al confronto di quello tardo, molto più astratto, come corrispondente ad una ortodossia generale e geometricamente pietrificato dalla costernazione per questa nuova forma di spazio scoperta. I campi del periodo più tardo invece, sono divenuti più liberi, spontanei, e nel contempo sono collocati con maggiore precisione. Inoltre, con essi Uecker entra molto più chiaramente nello spazio reale. Non solo si percepisce l'enorme esperienza e sicurezza acquisita nel frattempo da Uecker, ma anche una presenza fisica e psichica, propria solo a quelle opere d'arte che hanno raggiunto l'apice.

Though the nail is used in many trivial situations and by other artists too, it has become the very trademark of Günther Uecker's work. Up to now he has used more than 100 tons of nails for his structural fields and the covering of day to day objects with nails — more than the average craftsman would get through in his entire life. He has used not only the standard types of nails, but has designed nails in proportions to suit his artistic purposes — short, stumpy nails with broad heads. The heads have the shape of a circle squashed in on either side, in other words a prepared form, the alignment of which when used as the structural element in a field introduces an element of chance within the rows in addition to the positioning spontaneously arrived at by Uecker and the angle of entry. The outcome is a quantity of scarcely detectable flaws within the structural principle, leading more in the regular than in the irregular fields to a degree of sensibility which is characteristic of Uecker.

Although Uecker was formed as an artist in many respects by ZERO, for example in the meaning he attaches to light, or in the openness of his picture structure — an essential requirement for the accommodation in it of sensibility owing nothing to emotionality —, we never fail to observe each time his own starting point. In contrast for instance to Piene, whose work with increasing clarity is acquiring an intellectual illustrative trait — and in contrast to Mack, who has given reflection from the very start second place to a pure visuality free from material associations, Uecker brings together reflection and plasticity to the extent that he tries to produce works of art which "can be understood as tools for thought processes". Hans Strelow has drawn attention to this "mental background" in the works of Uecker and defined him thus in relation to op-art. It is a fact that Uecker cannot be described phenomenologically in vacuo. White, actual space (Fontana), emptiness (Yves Klein) are for Uecker not only aesthetic approaches but also forms for meditation, requirements for a new humanity, zones forming the first essentials for their own ability to take up new impulses and also to provoke. "White is striven for by all confessing monists (known to us as monks) in various cultures, as the absolute experience of being, where the boundaries between being and non-being become blurred and a new actuality arises (Uecker 1961)". This complete harmony of thought, sensing and imagining forms which Uecker possesses, this ability which he owes to his intensive studies of Zen buddhism — not to feel oneself in opposition but as a part of a thing — lends his work a transcendental aspect.

For this reason it is typical of Uecker not to concern himself merely with the nail as a structural element, since this would turn him into a pure formalist. Instead he has employed the nail also in its symbolic capacity as an aggressive object, capable of injury. "The nail is (here) converted from the transposed field of pure light articulation into a symbolic representation. Previously, the nail kept in the background of the light differentiation, but now it becomes an object, yet in another dimension (Uecker in an interview)." This accordingly does not exclude even during the process of perception experiences of an immaterial light structure and an aggressive nail "object" forcing its way into real space. In fact, these are two interlocking ranges of experience, which by means of their simultaneous interchangeability can be brought into an extreme borderline situation between different zones of reality. Uecker has in this identification of the portrayed with the portrayal — at the same time as Stella — not only surmounted the old flat picture and made it into a picture object, but also succeeded in revealing internal processes in it. His nail structures do not just change like a sundial illuminated in a different way. They also change in accordance with the observer's position and distance away.

In a three month spell of intensive work Uecker has created a series of 11 reliefs for Venice, which can be regarded as the sum of his previous efforts: regular and irregular fields, spirals, island and plantation shapes, long, short, driven-in and upside down nails, sand and rope are used. The complete repertoire is there. Yet this series is still something new. This is clear when it is compared with the white picture of 1959, which is also in the exhibition. In comparison with the later ones the earlier nail field seems much more abstract, as if conforming to a secret orthodoxy and geometrically frozen in shock caused by the newly discovered spatial form. The later fields, on the other hand, are more spontaneously and yet more accurately composed. Uecker also reaches out into the actual space much more clearly with these. One is conscious of the enormous experience and assurance which Uecker has attained in the intervening period, but also of a psychic and physical presence which belongs exclusively to the peak period of a life's work.

Der Nagel, obwohl in vielen trivialen Bereichen und auch von anderen Künstlern verwendet, ist zum Signet Günther Ueckers geworden. Über 100 Tonnen von Nägeln hat er bisher für seine Strukturfelder und die Übernagelungen von Gebrauchsgegenständen verwandt, mehr, als ein Handwerker in seinem Leben verbrauchen kann. Er benutzte nicht nur herkömmliche Nageltypen, sondern er entwarf Nägel in Proportionen, die seinen künstlerischen Absichten entsprachen, kurze, gedrungene Nägel mit breit ausladenden Köpfen. Diese Köpfe haben die Form eines an zwei Seiten gestauchten Kreises, eine gerichtete Form also, welche als Strukturelement eines Feldes innerhalb der Reihungen zusätzlich zu dem von Uecker spontan fixierten Stellenwert und zum Neigungswinkel einen Zufälligkeitsfaktor einführt. Es entstehen kaum feststellbare Fehler innerhalb des Strukturprinzips, die mehr noch in den regulären als in den irregulären Feldern zu einer Sensibilisierung führen, die für Uecker charakteristisch ist.

Obwohl Uecker in vieler Hinsicht von ZERO geprägt wurde, etwa in der Bedeutung, welche er dem Licht zukommen läßt, oder in der Offenheit der Bildstruktur, welche die Voraussetzung dafür war, eine von der Emotionalität unabhängige neue Sensibilität in ihr anzusiedeln, so erkennen wir doch immer wieder seinen eigenen Ausgangspunkt. Im Gegensatz etwa zu Piene, dessen Werk – und zwar zunehmend deutlicher – gedanklich illustrative Züge trägt, im Gegensatz auch zu Mack, der die Reflexion von Anfang an einer reinen, von materiellen Bindungen freien Visualität nachordnet, verknüpfen sich bei Uecker Reflexionen und Anschaulichkeit insofern, als er künstlerische Gegenstände zu produzieren versucht, die »wie Werkzeuge für Gedankenprozesse verstanden werden können«. Hans Strelow hat auf diesen »geistigen Hintergrund« der Arbeiten von Uecker hingewiesen und ihn damit gegen die Op-Art abgegrenzt. Uecker läßt sich tatsächlich phänomenologisch allein nicht beschreiben. Weiß, realer Raum (Fontana), Leere (Yves Klein) sind für Uecker nicht nur ästhetische Anschauungs-, sondern auch Meditationsformen, Voraussetzungen einer neuen Humanität, Zonen, welche die Vorbedingung dafür sind, neue Impulse in sich aufzunehmen und auch zu provozieren. »Das Weiß wurde von allen bekennenden Monisten (uns bekannt als Mönche) in verschiedenen Kulturen, als absolute Seins erfahrung angestrebt, wo sich die Grenzen zwischen Sein und Nichtsein verwischen und ein neues Dasein auftaucht (Uecker 1961).« Diese völlige Übereinstimmung von Denk-, Empfindungs- und Vorstellungsformen bei Uecker, diese Fähigkeit, die er seiner intensiven Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus verdankt, sich nicht in Gegensatz zu, sondern als Teil von etwas zu empfinden, verleiht seinen Werken einen transzendentalen Aspekt.

Aus diesem Grund ist es für Uecker charakteristisch, daß er sich nicht nur mit dem Nagel als Strukturelement befaßte, dann wäre er ein reiner Formalist, sondern, daß er den Nagel auch in seinem Symbolwert als aggressives und verletzendes Objekt verwandte. »Der Nagel wird (hier) aus dem transponierten Bereich der reinen Lichtartikulation zu einem symbolhaften Gleichnis umgewandelt. Vorher trat der Nagel zurück in der Lichtdifferenzierung, nun wird er vergegenständlicht, aber in einer anderen Dimension (Uecker in einem Interview).« So schloßen sich auch während des Wahrnehmungsprozesses die Erfahrungen einer immateriellen Lichtstruktur und eines in den realen Raum vordringenden und aggressiven Nagelobjektes nicht aus. Es sind vielmehr zwei ineinanderstehende Erfahrungsbereiche, die gerade durch ihre simultane Austauschbarkeit in eine extreme Grenzsituation zwischen unterschiedlichen Realitätsbereichen gebracht werden. Uecker hat in dieser Identifizierung des Dargestellten mit der Darstellung – zur gleichen Zeit wie Stella – nicht nur das alte Tafelbild überwunden und zu einem Bildobjekt gemacht, sondern Prozesse in ihm sichtbar werden lassen. Seine Nagelstrukturen wandeln sich nicht nur nach dem Sonneneffekt in einer sich verändernden Beleuchtung. Sie verändern sich auch, je nachdem, von welchem Standpunkt und von welcher Entfernung aus man sie betrachtet.

Uecker hat für Venedig in etwa dreimonatiger intensiver Arbeit eine Reihe von 11 Reliefs geschaffen, die wie die Summe seines bisherigen Werkes erscheinen: reguläre und irreguläre Felder, Spiralen, Insel- und Plantagenformen, lange, kurze, eingeschlagene und mit dem Kopf eingesetzte Nägel, Sand und Taue werden verwendet. Das ganze Repertoire ist gegenwärtig. Und doch ist diese Reihe etwas ganz Neues. Das wird deutlich, wenn man sie mit dem weißen Bild von 1959, das sich auch in der Ausstellung befindet, vergleicht. Das frühe Nagelfeld wirkt gegenüber den späten viel abstrakter, wie einer geheimen Orthodoxie entsprechend und im Schreck über die entdeckte neue Raumform geometrisch erstarrt. Die späteren Felder dagegen sind viel freier geworden, spontaner und gleichzeitig genauer gesetzt. Auch kommt Uecker mit ihnen viel deutlicher in den realen Raum hinein. Man spürt nicht nur die enorme Erfahrung und Sicherheit, die Uecker inzwischen gewonnen hat, sondern auch eine physische und psychische Präsenz, die nur dem Höhepunkt eines Lebenswerkes eigen ist.

## Testi di Uecker

Fintanto che qualcosa si trova entro l'attuale conflitto, non nascerà una coscienza artistica, ma l'uomo conoscerà una libertà spirituale laddove egli partecipa al conflitto delle forze creative. 1959

Quando vedete le mie opere, noterete che queste ricevono la loro realtà dalla luce. La loro intensità è variabile secondo l'azione della luce, e mutevole secondo la posizione dell'osservatore. Questi oggetti provocano la Vostra attività dalla quale ricevono la loro vitalità. 1961

I mezzi strutturali attuali possono venir compresi come la lingua della nostra esistenza spirituale. Il mio tentativo, di attivare uno spazio reale per mezzo di un allineamento di strutture, di farlo sentire come uno stato di purezza dell'estetica obiettiva, mi ha portato ad usare nuovi mezzi creativi. Usando chiodi come elementi strutturali, non voglio però che essi vengano intesi come chiodi. A me interessa raggiungere, con questi mezzi e nel loro rapporto ordinato, una vibrazione che disturbi il loro ordine geometrico e che riesca ad irritarli. Gli oggetti bianchi vanno intesi come uno stato di estrema intensità che, per mezzo del riflesso di luce, si trova in costante mutazione. Considero importante la variabilità che è in grado di mostrarci la bellezza del movimento. 1961

Le mie strutture in bianco, che di proposito chiamo oggetti, dato che si distinguono dalla proiezione figurativa sulla tela, le ho costruite con elementi prefabbricati, come i chiodi. Inizialmente usavo ritmi rigorosamente allineati, sequenze matematiche che più tardi si dissolvevano in un ritmo libero... Ciò che mi ha occupato in seguito, era di raggiungere un'integrazione della luce che, con un cambiamento della luminosità, portasse queste strutture in bianco a vibrare, e che poteva venir inteso come uno spazio luminoso libero, articolato. Ho deciso di adottare una zona bianca, quale cromatismo estremo, quale culmine della luce, quale trionfo sull'oscurità. Un mondo bianco è, a mio avviso, un mondo umano, nel quale l'uomo conosce la sua esistenza colorata, nel quale può sentirsi vivo. Queste strutture bianche possono essere la lingua spirituale entro la quale incominciamo a meditare. 1961

Le condizioni di vita cambiano continuamente, il mondo cambia ogni secondo. Non è possibile contrapporvi un'idea per trovare un momento statico. Questo non è un bene. Questo è mortale. Ciò che mi commuove immensamente è che esiste un uomo nuovo. Un uomo nuovo che è vuoto. Il quale, dal punto di vista tradizionale europeo, è superficiale. Ed io penso che questo è l'unico uomo che può sopravvivere. Gli altri sono decaduti, sottoposti all'autodistruzione. Si dirigono verso la morte distruggendo se stessi, ed usando anche i mezzi occorrenti. L'unico uomo che sopravvive è l'uomo vuoto. Questo genere di uomo io l'ho incontrato con particolare frequenza in America. Ecco che cosa mi ha tanto affascinato in questo paese.

— Ed è vero che questi uomini si possono ancora raggiungere? Sì, si possono riempire. Essi vengono riempiti di straordinari portatori d'impulsi. Ed anche l'artista d'oggi non è più quello che racconta le proprie sofferenze o i propri stati d'animo, ma è un inventore. Un inventore di mezzi di comunicazione. I mezzi di comunicazione sono semplicemente indispensabili per quest'uomo vuoto. L'arte d'oggi non rappresenta più l'ammirazione di un oggetto perfetto, l'arte è diventata invece un atto vivo. Essa si sviluppa nell'uomo vuoto. L'immagine in sé non ha alcun significato, è solo un fattore provocatore per rendere visibile un'idea, un impulso. Se creiamo opere perfette, complete in se stesse, non siamo più necessari come uomini. Possiamo accettare subito le condizioni di vita questo nuovo uomo. Siamo una nuova generazione. (Da un colloquio con Hans Strelow) 1965

Cerchiamo di identificarci con il mondo circostante, superiamo il distacco fra il sublime ed il banale. Esisterà un dualismo nella nostra coscienza fintanto che non saremo disposti a sospenderlo. Cerchiamo di liberare le nostre invenzioni (intendi l'arte) dall'esclusività. 1968

Ritengo che possiamo raggiungere la libertà senza dover restaurare il noto mondo oggettivo, senza riempire questo mondo di oggetti. 1969

... entriamo nella vastità e grandezza di una nuova realtà. Cerchiamo di non portare su di un altro pianeta le cattedrali delle note ideologie di una vecchia coscienza mondiale. Cerchiamo di afferrare l'inopinato. Identifichiamoci con le nostre scoperte. 1969

L'artista moderno produce e realizza idee che possono servire, ad esempio, per un nuovo ambiente. L'idea viene realizzata nell'oggetto quale prodotto. Questi oggetti reali sono la manifestazione del nuovo modo di considerare le cose. Questi oggetti non hanno alcun valore oggettivo, essi hanno raggiunto il loro scopo nel momento in cui vengono accolti nella coscienza. 1969

While actual discussion of a thing is taking place no consciousness of art can arise, but man will experience a spiritual freedom when he takes part in the discussion of creative powers. 1959

When you see my works you will notice that they gain reality through light. Their intensity can vary with the impinging light and varies too according to where the observer is located. These objects demand activity on your part and in this way obtain their own vitality. 1961

Current structure media can be understood as the language of our mental existence. My attempt to activate a real space by structure alignment, and to make it capable of experience as a condition of purity in objective aesthetics, led me to new form media. The way in which I use nails as structuring elements implies that they should not be understood as nails. My purpose is to use these media, with their ordered interrelationship, to obtain a vibration which destroys their geometrical order and manages to irritate them. The white objects are to be understood as a condition of extreme intensity, in continuous change as a result of light reflection. I consider the ability to change important, since it can convey to us the beauty of movement. 1961

My white structures, which I deliberately call objects, since they differ from pictorial presentations on canvas, are built with prefabricated elements such as nails. At the start I used rigidly aligned rhythms, mathematical progressions, later dissolving out into free rhythm... After this I became occupied with the attainment of light integration, such as could cause these white structures to vibrate by alternation of light and could be grasped as a free, articulate light space. I selected a white zone as the ultimate in color, the highpoint of light, as triumph over darkness. A white world, I believe, is a humane one in which humanity experiences his colorful existence and can be alive. These white structures could be a spiritual language in which we begin to meditate. 1961

Living conditions are constantly changing, and the world changes every second. There is no way to oppose this with an ideal, thus to find a static moment. This is a bad thing. A fatal thing. It disturbs me inwardly that there is a new man. A new man, but empty. Superficially in accordance with the tradition-bound European standpoint. And I believe he is the only one who can survive. The others are decayed, faced with losing out to self-destruction. They seek death by destroying themselves, and use the means they possess to this end. The only kind of man who will survive is the empty one. I have met this man so often, particularly in America. That is what fascinated me so much there.

— Can we really still reach such a man?

Yes. He can be filled up. He is filled by exceptional impulse carriers. Today's artist is also no longer the type who reports on his own sufferings or his spiritual condition, but is an inventor. An inventor of means of communication. The communications media which are quite simply of vital necessity for these empty persons. Art today is no longer the completed observation of a perfect object — art has become a living act. It consummates itself in empty people. The picture itself is unimportant, merely a release factor to make visible an idea, an impulse. If we create perfect works, complete in themselves, we are no longer needed as people. We can immediately accept the living conditions of this new man. We are a new generation. From a discussion with Hans Strelow, 1965

Let us try to identify ourselves with our surroundings, and overcome the split between the sublime and the banal. There will always be a duality of consciousness until we are ready to destroy it. Let us try to free our inventions (that is to say, art) from exclusivity. 1968

I think that we can attain freedom without re-erecting the familiar world of objects, and without overbuilding this world with objects.

... let us enter into the depth and magnitude of a new reality. Do not let us try to take with us cathedrals of familiar ideologies from an old consciousness to other planets. Let us try to grasp what we cannot conceive of. Let us identify ourselves with our discoveries. 1969

The artist of today produces and realizes ideas which could serve as examples for a new environment. The idea is realized in the object as a product. These real objects are manifestations of a new perceptive approach. These objects have no intrinsic value, but have fulfilled their purpose at the moment when they are accepted by the consciousness. 1969

So lange sich etwas in gegenwärtiger Auseinandersetzung befindet, wird kein Kunstbewußtsein auftreten, aber der Mensch wird eine geistige Freiheit erleben, wo er teilnimmt an der Auseinandersetzung schöpferischer Kräfte.

1959  
Wenn Sie meine Arbeiten sehen, werden Sie bemerken, daß diese durch das Licht ihre Wirklichkeit erhalten. Ihre Intensität ist durch das einwirkende Licht wandelbar und vom Standpunkt des Betrachters veränderlich. Diese Objekte fordern Ihre Aktivität heraus und erhalten dadurch ihre Lebendigkeit.

1961  
Gegenwärtige Strukturmittel können als Sprache unserer geistigen Existenz verstanden werden. Mein Versuch, einen realen Raum durch Strukturierung zu aktivieren, ihn als Zustand der Reinheit objektiver Ästhetik erlebbar zu machen, führte mich zu neuen Gestaltungsmitteln. Wie ich Nägel als Strukturelemente benutze, möchte ich sie nicht als Nägel verstanden wissen. Mir geht es darum, mit diesen Mitteln in ihrem geordneten Verhältnis zueinander, eine Schwingung zu erreichen, die ihre geometrische Ordnung stört und sie zu irritieren vermag. Die weißen Objekte sind als Zustand äußerster Intensität zu verstehen, welche durch Reflexion von Licht sich in dauernder Veränderung befinden. Als wichtig betrachte ich die Veränderlichkeit, die uns die Schönheit der Bewegung zu vermitteln vermag.

1961  
Meine Weißstrukturen, die ich bewußt Objekte nenne, da sie sich von der bildhaften Projektion auf eine Leinwand unterscheiden, baute ich mit vorfabrizierten Elementen, wie Nägeln. Im Anfang benutzte ich streng gereichte Rhythmen, mathematische Folgen, die sich später auflösten in einen freien Rhythmus... Was mich in der Folge beschäftigte, war eine Integration von Licht zu erreichen, welche diese Weißstrukturen durch Lichtwechsel zu einer Schwingung brachte und als ein freier, artikulierter Lichtraum verstanden werden konnte. Ich habe mich für eine weiße Zone entschieden, als äußerste Farbigkeit, als Höhepunkt des Lichtes, als Triumph über das Dunkel. Eine weiße Welt ist, glaube ich, eine humane Welt, in der der Mensch seine farbige Existenz erfährt, in der er lebendig sein kann. Diese Weißstrukturen können eine geistige Sprache sein, in der wir zu meditieren beginnen.

1961  
Die Lebensbedingungen verändern sich dauernd, die Welt verändert sich in jeder Sekunde. Man kann dem kein Ideal entgegensetzen, um so ein statisches Moment zu finden. Das ist nicht gut. Das ist tödlich. Was mich innerlich sehr berührt, ist, daß es einen neuen Menschen gibt. Einen neuen Menschen der leer ist. Der vom europäischen traditionsgebundenen Standpunkt äußerlich ist. Und ich glaube, das ist der einzige Mensch, der überleben kann. Die anderen Menschen sind verfallen und der Selbstvernichtung unterlegen. Sie streben zum Tode, indem sie sich selbst zerstören, und sie benutzen auch die Mittel dazu. Der einzige Mensch, der überlebt, ist der leere Mensch. Diesem Menschen bin ich besonders häufig in Amerika begegnet. Das hat mich dort so fasziniert.

— Und diesen Menschen kann man wirklich noch erreichen?

Ja, man kann ihn füllen. Er wird von außerordentlichen Impulsträgern gefüllt. Und der heutige Künstler ist auch nicht mehr der, der über sein eigenes Leiden oder seinen Seelenzustand berichtet, sondern er ist ein Erfinder. Ein Erfinder von Kommunikationsmitteln. Die Kommunikationsmittel sind einfach lebensnotwendig für diesen leeren Menschen. Die Kunst ist heute nicht mehr der Vollzug des Betrachtens vor einem vollkommenen Gegenstand, sondern die Kunst ist ein lebendiger Akt geworden. Sie verwirklicht sich im leeren Menschen. Das Bild an sich ist nicht von Bedeutung, nur ein auslösender Faktor für das Sichtbarmachen einer Idee, eines Impulses. Wenn wir vollkommen, in sich fertige Werke machen, sind wir als Menschen nicht mehr notwendig. Wir können die Lebensbedingungen dieses neuen Menschen sofort akzeptieren. Wir sind eine neue Generation. (Aus einem Gespräch mit Hans Strelow)

1965  
Versuchen wir, uns mit der Umwelt zu identifizieren, überwinden wir die Trennung zwischen dem Erhabenen und dem Banalen. Es gibt so lange eine Dualität im Bewußtsein, so lange wir nicht bereit sind, diese aufzuheben. Versuchen wir, unsere Erfindungen (sprich Kunst), von der Exklusivität zu befreien.

1968  
Ich denke wir können Freiheit erreichen, ohne Wiederherstellung der bekannten gegenständlichen Welt, ohne diese Welt mit Gegenständen zu verbauen.

1969  
... gehen wir in die Weite und Größe einer neuen Wirklichkeit. Versuchen wir keine Kathedralen bekannter Ideologien eines alten Weltbewußtseins mit hinüberzunehmen zu anderen Planeten. Versuchen wir, das Ungeahnte zu erfassen. Identifizieren wir uns mit unseren Entdeckungen.

1969  
Der heutige Künstler produziert und realisiert Ideen, die als Beispiel für eine neue Umwelt dienen können. Die Idee wird im Gegenstand als Produkt realisiert. Diese realen Gegenstände sind Verdeutlichungen einer neuen Betrachtungsweise. Diese Gegenstände haben keinen Objektwert, sie haben ihren Zweck in dem Augenblick erfüllt, wo sie ins Bewußtsein aufgenommen werden.

## Günther Uecker

1930 nato a Wendorf (Mecklenburg)  
1949 — 55 studio della pittura a Wismar, Berlino-Weißensee, Düsseldorf  
Formò, con Mack e Piene, il Gruppo Zero di Düsseldorf che venne sciolto nel 1966.  
Vive a Düsseldorf.

### Opere in collezioni pubbliche:

Tate Gallery, Londra  
Kaiser-Wilhelm-Museum, Haus Lange, Krefeld  
Museum of Modern Art, New York  
Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen  
Stadt. Museum Wiesbaden  
Musée Royal des Beaux Arts, Bruxelles  
Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna  
Chase Manhattan Collection, New York  
Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven  
Von der Heydt-Museum, Wuppertal  
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen  
Städtische Kunstgalerie Bochum  
Albright-Knox-Art-Gallery, Buffalo, USA  
Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover  
Mannheimer Kunstverein, Mannheim  
Rijksmuseum, Kröller-Müller, Otterlo  
Städtische Kunsthalle Recklinghausen  
Städtisches Museum Mönchengladbach  
Sammlung Ludwig, Colonia  
Museum of Art, Dublino  
Museum of Art, Chicago  
Walker Art Center, Minneapolis, USA  
Rockefeller Foundation, New York  
City Art Museum, Birmingham  
Wallraf-Richartz-Museum, Colonia  
Städtisches Kunstmuseum Düsseldorf  
Busch Reisinger Museum, Cambridge, Mass.  
Niigata Art Museum, Giappone  
Nagaoka Art Museum, Giappone  
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia  
Kunsthalle Ludwigshafen  
Städtische Kunstsammlung Ludwigshafen  
Nationalgalerie Berlino  
Lannoo Foundation, Chicago  
Tomson Collection, New York  
Collection Pompidou, Parigi

### Mostre individuali:

1959 Milano, Galleria Azimuth  
1960 Düsseldorf, Galerie Schmela, Film, luci e movimento  
1961 Düsseldorf, Galerie Schmela, Oggetti bianchi  
Roma, Galleria la Salita, Mack, Piene, Uecker, Klein, Lo Savio  
1962 Hannover, Galerie Seide — Bianco Bianco  
Anversa, Galerie Ad Libitum — Strutture organiche  
Bruxelles, Palais des Beaux Arts — Mack, Piene, Uecker  
Düsseldorf, Zero — Dimostrazione sulla Rheinwiese, Mack, Piene, Uecker  
1963 Düsseldorf, Galerie Schmela — Strutture organiche  
Krefeld, Museum Haus Lange — Mack, Piene, Uecker  
Francoforte, Galerie d — Diluvio universale dei chiodi  
1964 Parigi, Galerie Lawrence — Piene, Uecker  
Gelsenkirchen — Oggetti chiodati  
Anversa, Galerie Ad Libitum — Campi bianchi  
Londra, Gallery McRoberts & Tunnard — Mack, Piene, Uecker  
Klagenfurt, Galerie Wulfengasse — Mack, Piene, Uecker  
New York, Howard Wise Gallery — Mack, Piene, Uecker  
1965 L'Aia, Galerie Orez — Il silenzio della scrittura —  
Vicino alla montagna — Bosco bianco  
Hannover, Kestner-Gesellschaft, Mack, Piene, Uecker  
1966 Stoccarda, Galerie Müller  
Ulma, Studio f  
Soest, Kunstpavillon  
Londra, Gallery McRoberts & Tunnard  
Düsseldorf, Galerie Schmela  
New York, Howard Wise Gallery  
Bonn, Zero a Bonn — Mack, Piene, Uecker  
1967 Basilea, Galerie Handschin  
Müllem, Paesaggio fiammingo — Verheyen e Uecker  
Losanna, Galerie Bonnier

1968 Baden-Baden, Kunsthalle — Richter e Uecker  
Dortmund, Kaufhof — Arte di gento  
Parigi, Galerie Denise René  
1969 Krefeld, Galerie Denise René/Hans Mayer  
Bonn, Galerie Argelancer 89  
Aquisgrana, Kulturzentrum — Traffico in senso opposto  
Düsseldorf, Kunsthalle — Between  
Francoforte, Galerie Ursula Lichter  
1970 Bruxelles, Palais des Beaux Arts  
XXXV Biennale di Venezia, Padiglione tedesco

### Mostre in gruppo:

1958 Düsseldorf, Zero I — L'immagine rossa  
1959 Anversa, Hessenhuis — Motion in Vision — Vision in Motion  
Wiesbaden, Dynamo  
1960 Leverkusen, Museum Schloß Morsbroich — Pittura monocroma  
Hannover, Galerie Seide — Cosa semplice, difficile a farsi  
Zurigo, Helmhaus — 50 anni di arte concreta  
Parigi — Festival d'Art d'Avantgarde  
Taipeh, Formosa — International Abstract Painting Exhibition  
Hannover, Galerie Seide — Architetture mobili  
1961 Amsterdam, Stedelijk Museum — Bewegen-Bewegung  
successivamente  
Stoccolma, Moderna Museet e  
Louisiana/Danimarca  
Leverkusen, Museum Schloß Morsbroich — 30 giovani tedeschi  
successivamente S. Gallo, Kunstmuseum  
Wolframs-Eschenbach — Pittura internazionale  
Zagabria, Galerie Grada Zagreba — Nove Tendencije  
Düsseldorf, Galerie Schmela Zero III, dimostrazione  
Trier, Avantgarde 61  
Francoforte, Galerie Dato — Avanguardia europea  
Anheim, Galerie A — Zero  
L'Aia, Galerie Orez  
Anversa, Galerie Ad Libitum — Zero  
1962 Amsterdam, Stedelijk Museum — Nul  
Gent, Forum 62  
Berna, Galerie Schindler — Zero  
Anversa, Galerie Ad Libitum — Puntazioni e vibrazioni  
1963 Berlino, Galerie Diogenes  
Berlino, Haus am Waldsee — Zero  
San Marino — IV Biennale  
Francoforte — Romani, avanguardia europea  
Amburgo, Kunsthalle — Arte applicata in Europa dopo il 1945  
Parigi — Foire de Paris  
1964 New York, Howard Wise Gallery — On the Move  
Londra, Redfern Gallery — Structures vivantes  
Kopenhagen — Pittura tedesca d'oggi  
successivamente Münster e Helsinki  
Düsseldorf, Kunsthalle — 10 pittori tedeschi  
Parigi, Louvre — Musée des Arts Décoratifs —  
Nouvelle Tendence  
Londra, New Vision Centre Gallery — Zero  
Milano — Premio dei Premi  
L'Aia, Gemeentemuseum — Zero-Nul  
Kassel — dokumenta III  
Amsterdam e Rotterdam — Micro, Zero, Nul  
Milano — Pittura  
Anversa, Kulturzentrum — Integratie  
Philadelphia, University of Pennsylvania,  
Institute of Contemporary Art — Zero  
1965 Washington, Washington Gallery of Modern Art — Zero  
Parigi, Galerie Denise René — Mouvement 2  
New York, Sachs Gallery — Quantum 1  
Berna, Galerie Aktuell — Zero  
Auckland-Nuova Zelanda, Pittura tedesca  
New York, Museum of Modern Art — The Responsive Eye  
Milano, Atelier Fontana — Zero  
Venezia, Galleria Cavallino — Zero  
Buffalo, Albright-Knox-Gallery — Kinetic and optic art today  
Amsterdam, Stedelijk Museum — Nul  
Berna, Kunsthalle — Luce e movimento, arte cinetica  
successivamente Bruxelles, Baden-Baden, Düsseldorf  
Buenos Aires — Premio di Tella 65  
Parigi — Biennale  
1966 Stoccolma, Moderna Museet — Inner and Outer Space  
New York, Guggenheim Museum — European Drawings  
Büdingen, Festival — Mercato d'arte  
Hannover — Mostra dell'Industria, Vano cinetico  
Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum — Luce-arte-luce



- 1966 Brescia, Associazione, Bianco Bianco  
Rhode Island, Providence – Kinetic and Programmed Art  
Parigi, Galerie Denise René – Struttura e movimento  
Andover/Mass. USA, Addison Gallery – White on White
- 1967 Milano – Salone Internazionale dei Giovani  
New York, Howard Wise Gallery – Light in Orbit, Sound, Light, Silence  
Minneapolis, Milwaukee Art Center, Walker Art Gallery – Light Motion Space  
Berna, Kunsthalle – Bianco su Bianco  
Saint-Paul-de-Vence, Foundation Maeght  
Montreal – Esposizione mondiale, Cinetica  
Norimberga, Kunsthalle – Luce, Movimento e colore  
Colonia – Cine-cinetica  
Berlino, Galerie René Block – Hommage à Lidice  
Düsseldorf, Kunsthalle – Arte del XX secolo  
Trenton, New Jersey State Museum – Focus on light  
Krefeld, Galerie Denise René/Hans Mayer – Costruttivismo, cinetica  
Massachusetts, Worcester Art Museum – Light and Motion  
Pittsburgh, Carnegie Institute  
Dublino, Rosc – The poetry of vision
- 1968 Buffalo, Albright-Knox-Gallery – Plus by Minus  
Berna, Kunsthalle – Environnements  
Hannover, Kunsthalle (Padiglione d'arte)  
Kassel – dokumenta IV  
Otterlo, Kröller-Müller Museum – Cinetica  
Venezia, XXXIV Biennale Linee della ricerca  
Brooklyn, Museum of Modern Art, New York – Art and Technology
- 1969 Parigi, New York, Chicago, Atlanta, Dayton – European painters today  
Düsseldorf, Gymnasia  
Helsinki, Stavanger, Trondheim, Oslo – 40 Tedeschi fra 40  
Ithaca, New York, Andre Dickson White Museum – Earth Art  
Parkov, Socha piestanskykh  
Tokio, Hakone open Aire Museum  
Bruxelles – Zero  
Francoforte, Galerie Lichter – Zero  
Chicago, Museum of Contemporary Art – Art by Telefon
- 1970 Osaka, Expo – Museum of fine Arts  
Liegi, Museum – B 1  
Amburgo, Kunsthalle – B 1

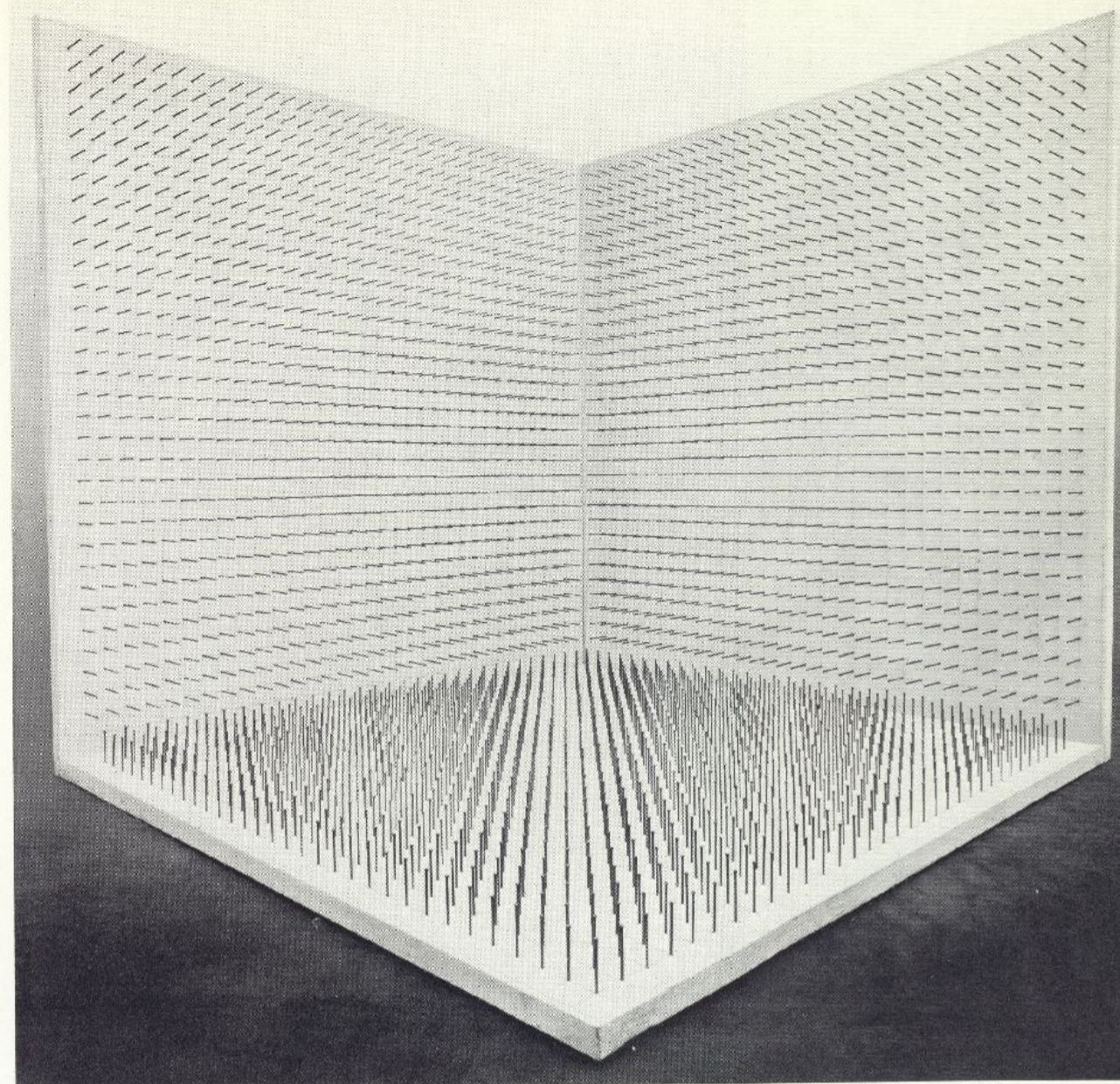
#### Testi di Günther Uecker:

- Nota, Monaco di Baviera 1960  
ZERO 3, Düsseldorf 1961  
Nul, Arnheim 1961  
Weißstrukturen, Düsseldorf 1963  
De Nieuwe Stijl, Amsterdam 1965  
Uecker Zeitung 0, 1968  
Uecker Zeitung 1, 1969  
Uecker Zeitung 2, 1970  
Katalog Europäische Avantgarde, Galerie d. Francoforte 1963  
Katalog ZERO-Nul, Gemeentemuseum, L'Aia 1964  
Plan 1 – Intégratie, Anversa 1964  
Katalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1965  
Katalog Nul Teil I, Stedelijk Museum, Amsterdam 1965  
Katalog ZERO in Bonn, Städt. Kunstsammlungen, Bonn 1966

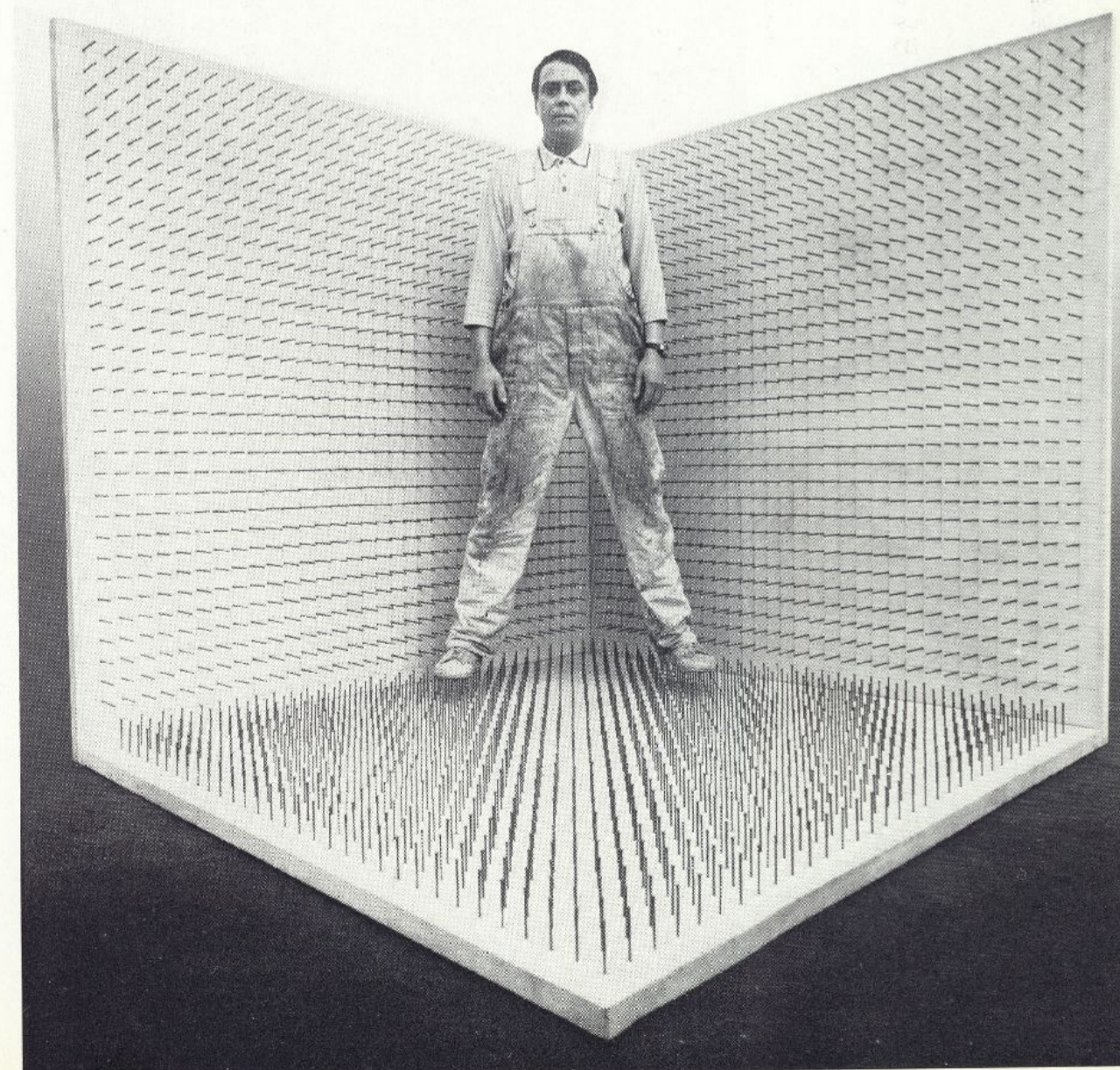
#### Bibliografia:

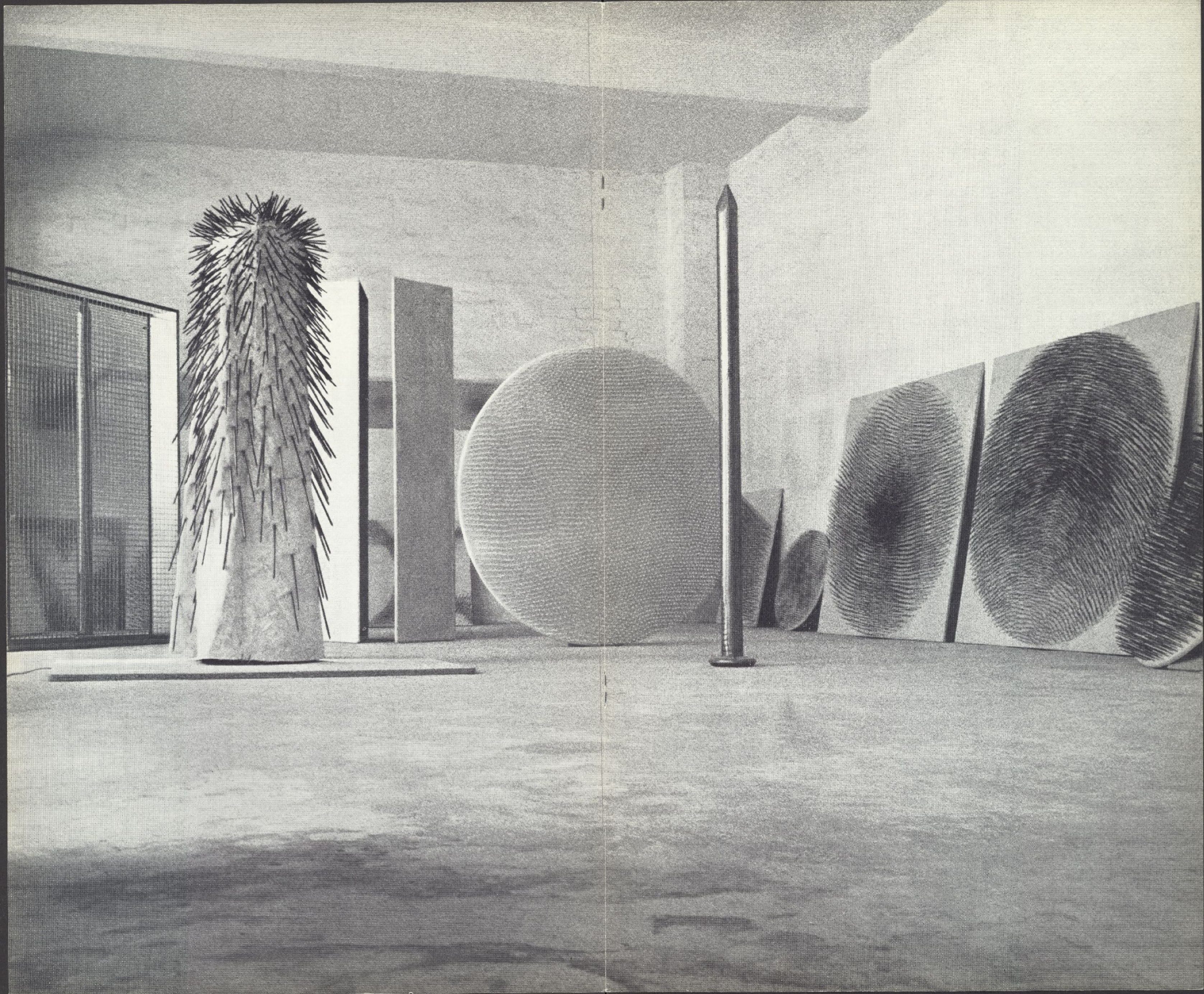
- La lune en Rodage I, Basilea 1960  
Dietrich Helms: Yard Bird, Hannover 1960  
Anna Klapeck: Was ist monochrome Malerei?  
Rheinische Post, Düsseldorf 1960  
John Anthony Thwaites: Form durch Bewegung und Licht  
Deutsche Zeitung 1961  
John Anthony Thwaites: Dokumente für eine neue Entwicklung  
zum Erscheinen von «Zero 3», Deutsche Zeitung 1961  
Helmuth de Haas: Tricks und Techniken des «Dada»  
zum Erscheinen von Zero 3, Die Welt, Amburgo 1961  
Adri Laan: Zero ist Nul is Niets is Zero is Nul is Niets,  
Het Vrije Volk 1961  
Matko Mestovic: Nove Tendencije, Polja 1961  
Jürgen Morschel: Maschinen rattern im Museum zur Ausstellung  
«Bewogen – Bewegung», Kölner Stadtanzeiger 1961  
Nul = 0 (Arnheim), Novembre 1961

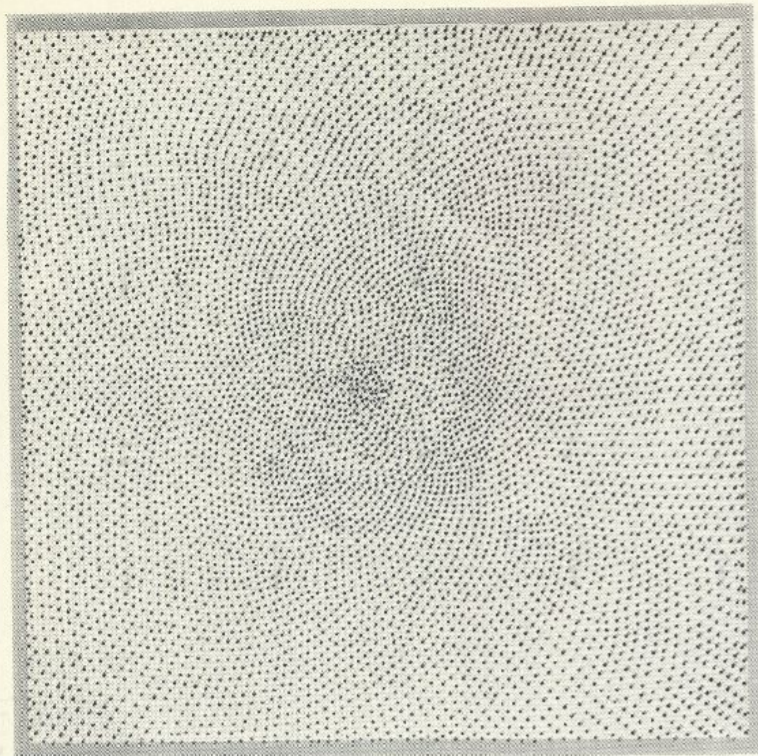
- Vernissage «Zero von 40 Jahren», 1961  
John Anthony Thwaites, Arts Magazine 1962  
Vernissage «Avantgarde 61», 1962  
Franz Roh: Deutsche Malerei von 1900 bis heute,  
Monaco di Baviera 1962  
Edouard Bouquin: Nul is zo oud zur Ausstellung «Nul»,  
Elsevier's Weekblad, Amsterdam 1962  
Detail, Monaco di Baviera 1962  
Adolf Luther: Technischer Naturalismus?  
Rheinische Post, Düsseldorf 1962  
L. L. Sosset: Visages de l'avant-garde en Allemagne les animateurs  
de Zero, Les Beaux-Arts, Bruxelles 1962  
John Anthony Thwaites: Der Geist der Wüste stirbt  
zur Ausstellung «Nul Amsterdam», Deutsche Zeitung 1962  
John Anthony Thwaites: Reaching in the Zero Zone,  
Arts Magazine, New York 1962  
Udo Kultermann: Junge deutsche Bildhauer, Magonza 1963  
George Rickey: The Morphology of Movement-A Study of Kinetic Art  
Art Journal 1963  
John Anthony Thwaites: Paletten I, Stoccolma 1963  
Paul Wember: Bewegte Bereiche der Kunst, Krefeld 1963  
Umbro Apollonio: Ipotesi su nuove modalità creative Quadrum 14,  
Bruxelles 1963  
Das Weiße Buch, Düsseldorf 1963  
John Canaday: The Sculptor Nowadays is the Favorite Son,  
The New York Times, 1964  
Paul de Vree: Plan 1, Intégratie 1964  
Paul de Vree: Plan 2, Intégratie 1964  
Mej. de Wilde, Museumsjournal, Otterlo 1964  
Hilton Kramer: Art Centers New York – The Season Surveyed,  
Art in America 1964  
Grace Glueck: Art Notes How to Build an Indoor Patio,  
New York Times 1964  
Lucy R. Lippard: New York Letter, Art International 1964  
Norbert Lynton: London Letter: Zero, Art International 1964  
Henk Peeters: O = Nul de Nieuwe Tendenzen,  
Journal van de Nederlandse Musea voor Moderne Kunst 1964  
George Rickey: The New Tendency, Art Journal 1964  
Heiner Stachelhaus: Günther Uecker, ein Demonstrant,  
Ruhr-Nachrichten, Gelsenkirchen 1964  
Zero, The new idealism, ICA Bulletin, Londra 1964  
C. Block: Zero/Nul, ICA Bulletin, Londra 1964  
Mack – Piene – Uecker, Howard Wise Gallery, New York 1964  
Großes Buch, Düsseldorf 1964  
Plan 1 – Intégratie, Anversa 1964  
Vortrag von Heinz Mack zur Übernagelung eines Klaviers  
durch Günther Uecker 1964, Katalog (Catalogo) Kestner-Gesellschaft,  
Hannover 1965  
Hans Strelow: Günther Uecker, Colonia 1965  
C. Bloc: Zero, Journal van de Nederlandse Musea voor Moderne  
Kunst 1965  
Donald Judd: Mack – Piene – Uecker, Arts Magazine 1965  
Lara Vinca Masini: Arte Programmata, Domus 1965  
George Rickey: Scandale de succès, Art International 1965  
Samson Dietrich Sauerbier: Die Reise – Günther Uecker zeigt:  
Reichtum am Wege, Integration 1965 e Theater heute (Teatro oggi)  
John Anthony Thwaites: Reaching the Zero Zone,  
Studio International 1965  
Karl Ruhrberg: Der Schlüssel zur Malerei von heute, Düsseldorf 1965  
Jürgen Claus: Kunst heute (L'arte oggi), Rowohlt's deutsche  
Enzyklopädie 1965  
Mappe Zero der Kästner-Gesellschaft, Hannover 1966  
John Anthony Thwaites: German Prophets without Honor,  
Art in America 1965/66  
George Rickey: Kinesis Continued, Art America 1965/66  
Willoughby Sharp: 10 Years of a Kineticist's Work New York 1966  
Will Grohmann: Kunst unserer Zeit, Malerei und Plastik,  
Colonia 1966  
Kinetic Art, Albright-Knox-Gallery, Buffalo 1966  
Art in Orbit, News Week, New York 1966  
Auktionskatalog «Fifty Painters, Sculptures and Drawings»,  
New York 1966  
Frank Popper: Naissance de l'art cinétique – l'image du mouvement  
dans les arts plastiques depuis 1960, Gautheri-Villars 1967  
Kunst und Kunststoff, Hoechst AG Broschüre 1967  
Guy Brett: Kinetic Art. The language of movement, Londra 1968  
Heinz Ohlf: Pop und die Folgen, Düsseldorf 1968  
Juliane Roh: Op-Art in Deutschland, Winterthur 1968  
Jack Burnham: Beyond modern Sculpture, Londra 1968  
Wieland Schmied: Günther Uecker, Francoforte 1970  
Dietrich Helms: Günther Uecker, Monographien zur Rheinisch-  
Westfälischen Kunst der Gegenwart, Recklinghausen 1970  
Roif Gunter Dienst: Künstler-Interviews, Düsseldorf 1970



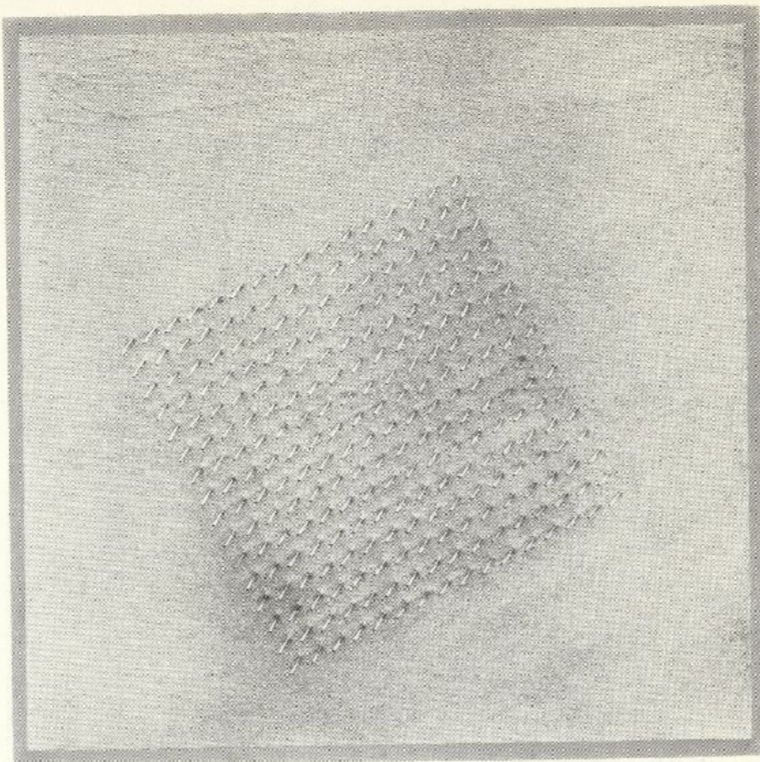
Ecke Uecker, 1968, 200 x 200 x 200 cm  
Ecke Uecker, 1968, Ritratto



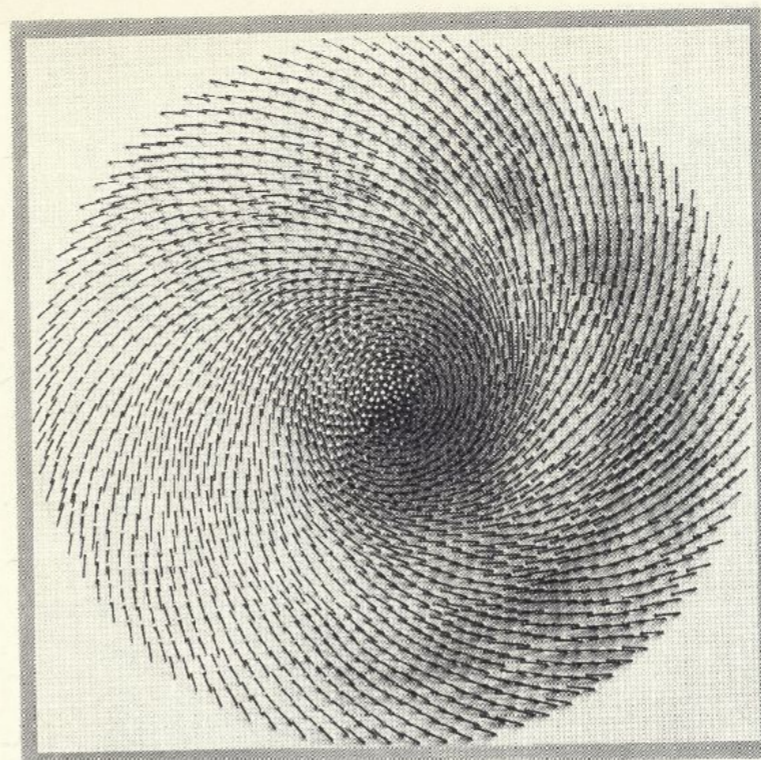




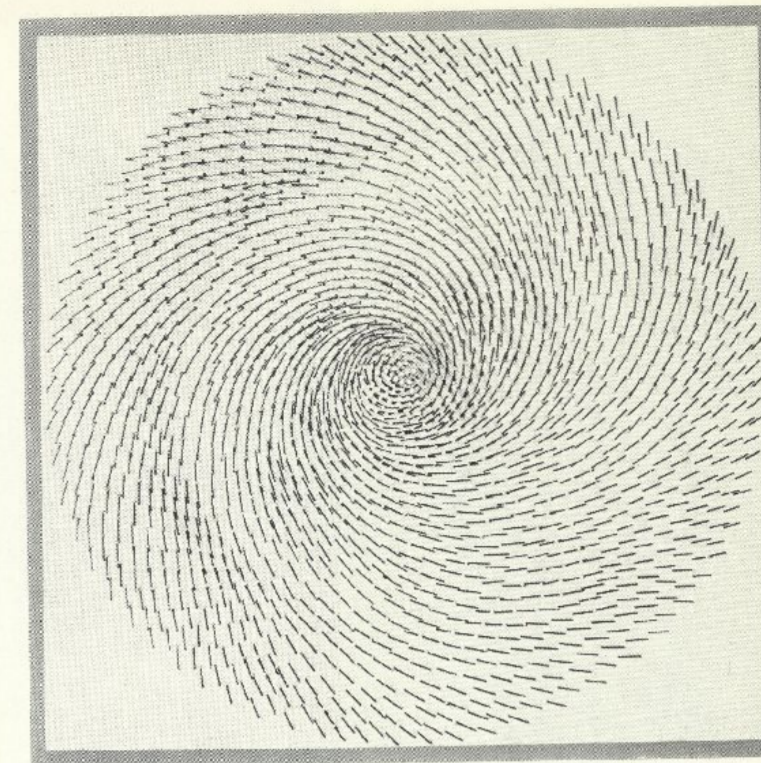
Kreis Kreise, 1970, 150 x 150 x 15 cm



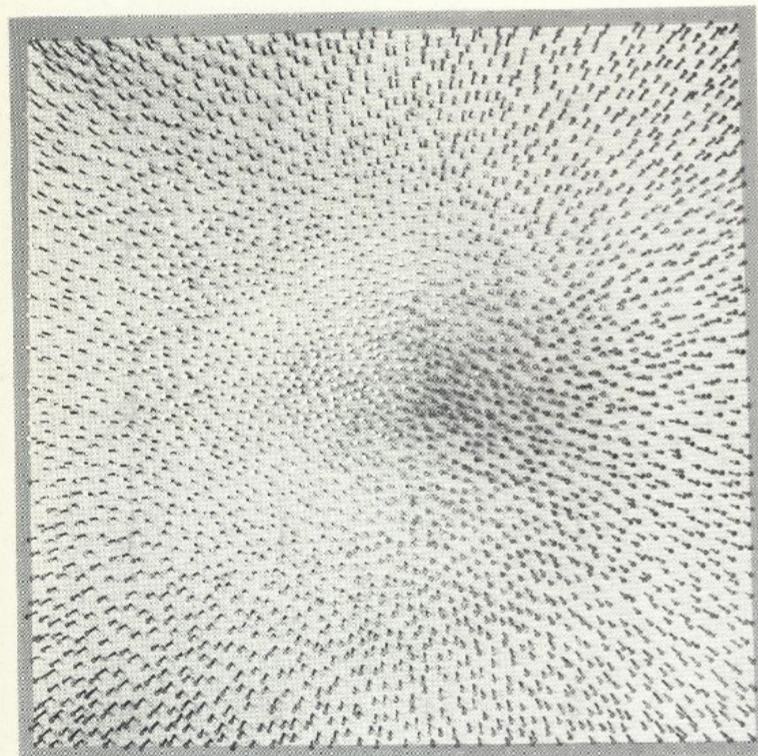
Quadrat Plantage, 1970, 150 x 150 x 15 cm



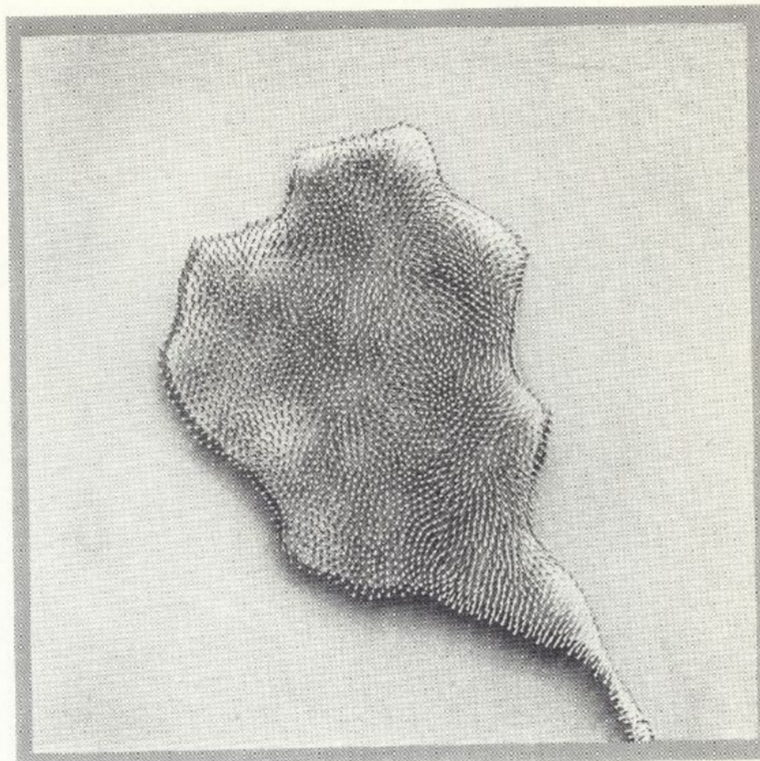
Dunkle Spirale, 1970, 150 x 150 x 15 cm



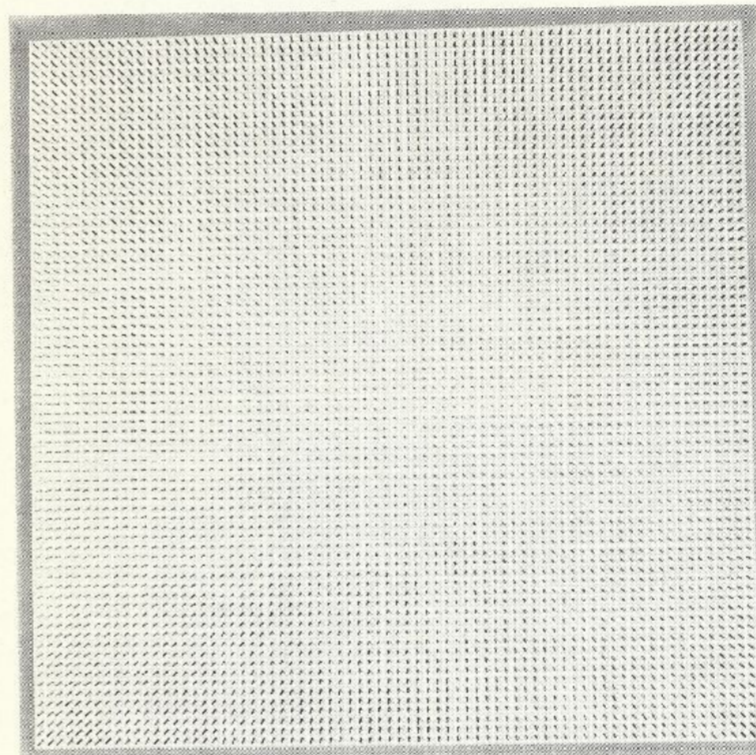
Helle Spirale, 1970, 150 x 150 x 15 cm



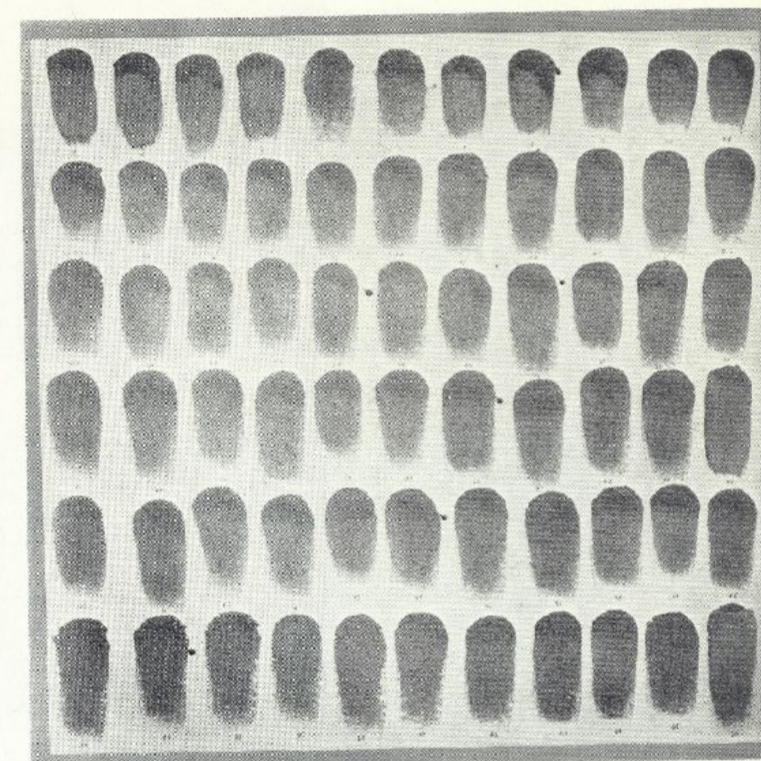
Grosser Schnee, 1970, 150 x 150 x 15 cm



Sandinsel, 1970, 150 x 150 x 15 cm

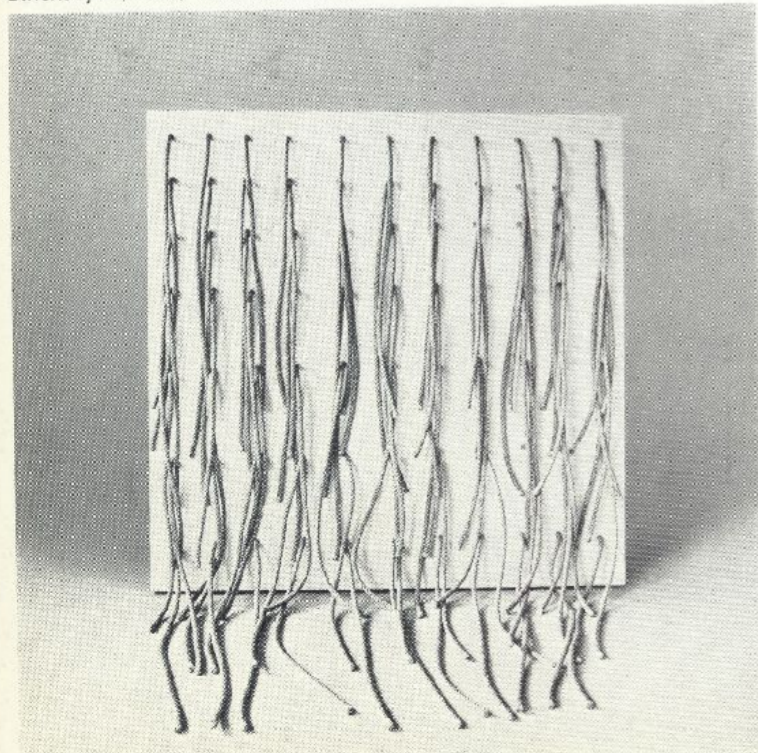


Aggressive Reihung, 1970, 150 x 150 x 15 cm

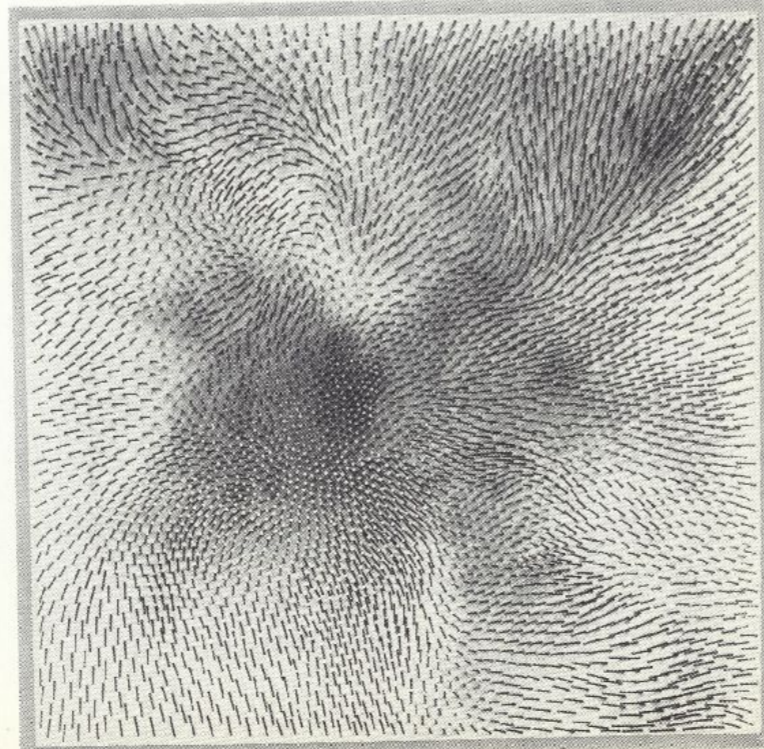


66 Abstriche, 1970, 150 x 150 x 15 cm

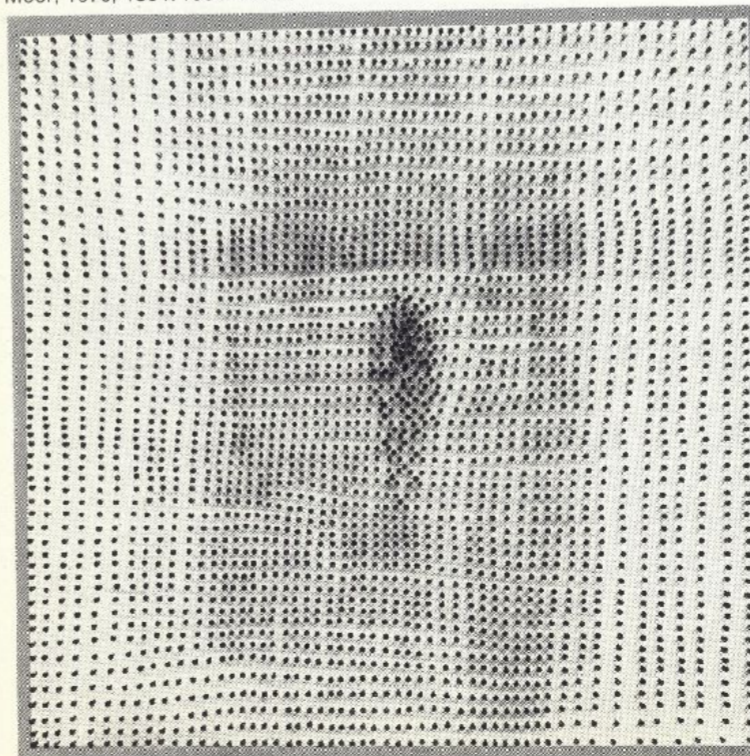
Strickobjekt, 1970, 150 x 150 x 15 cm



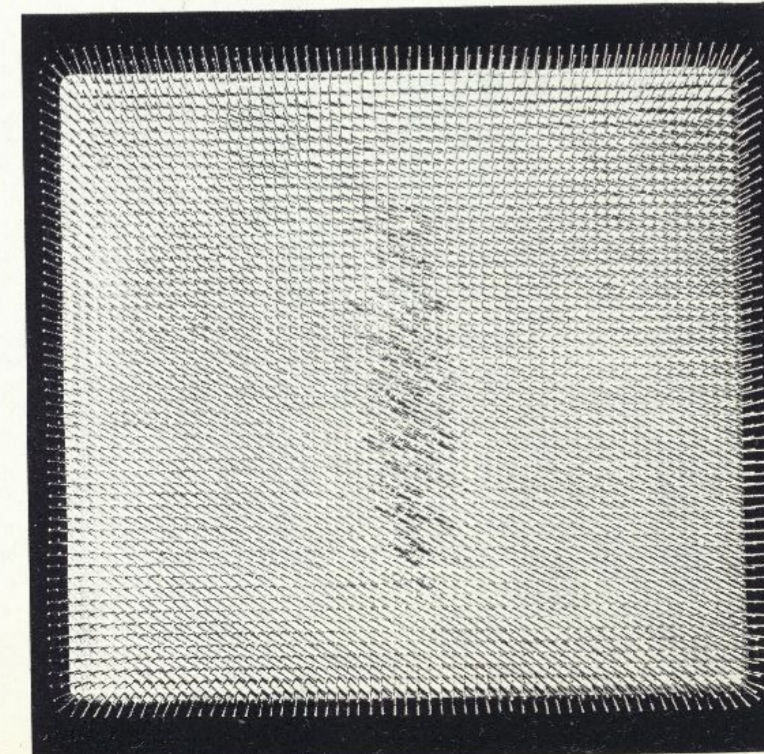
Grosses weisses Feld, 1970, 150 x 150 x 15 cm

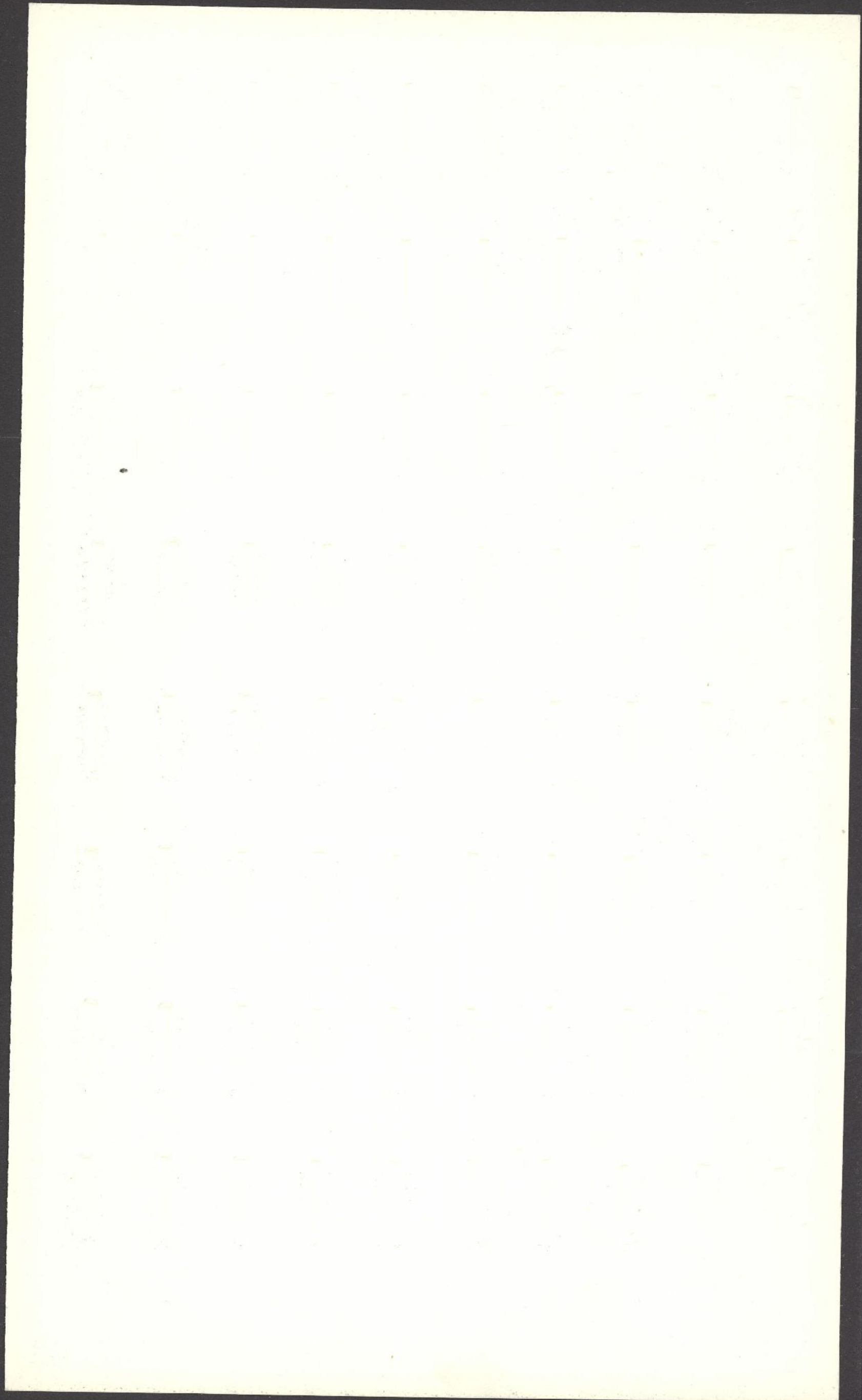


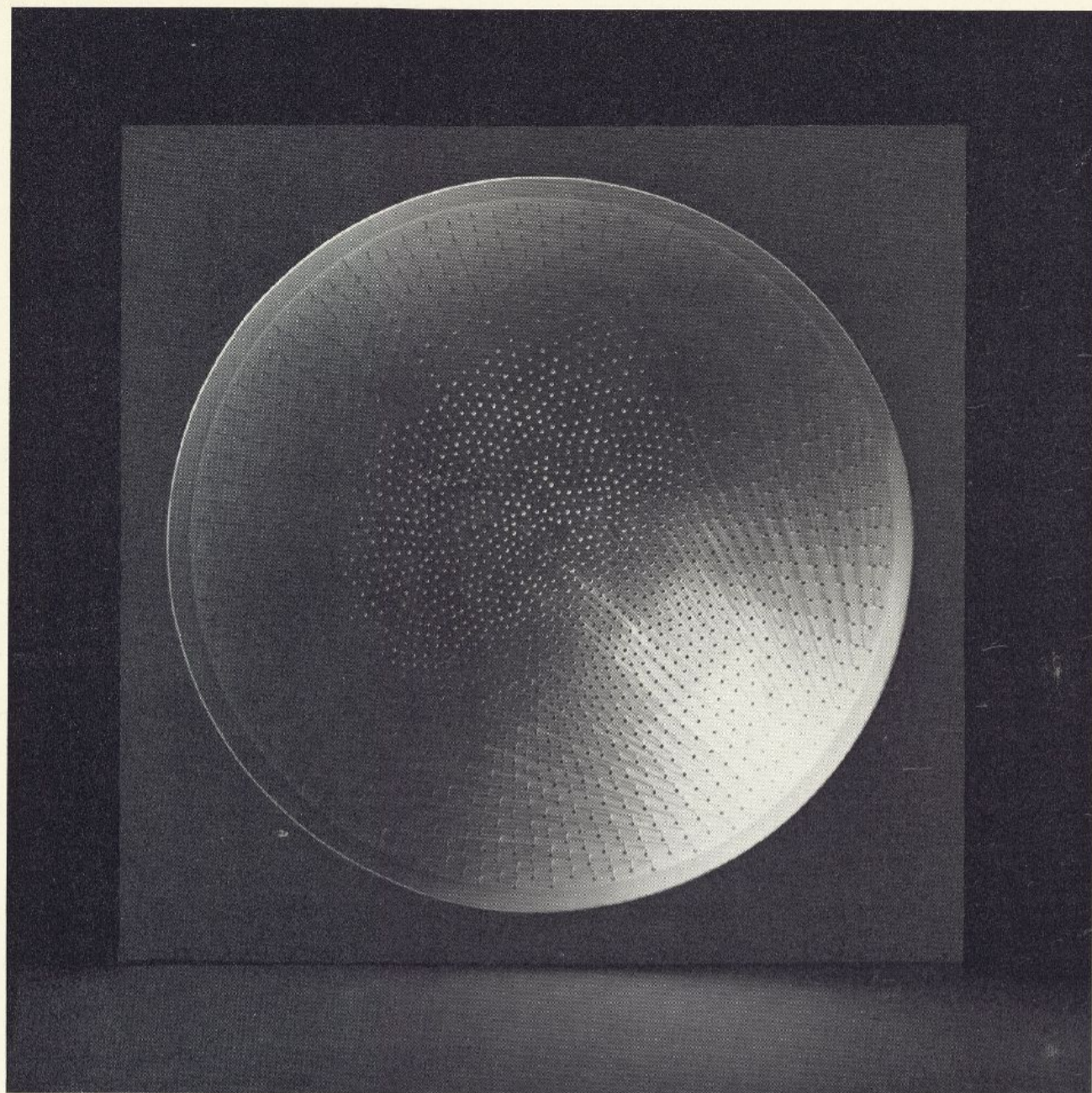
Meer, 1970, 150 x 150 x 15 cm



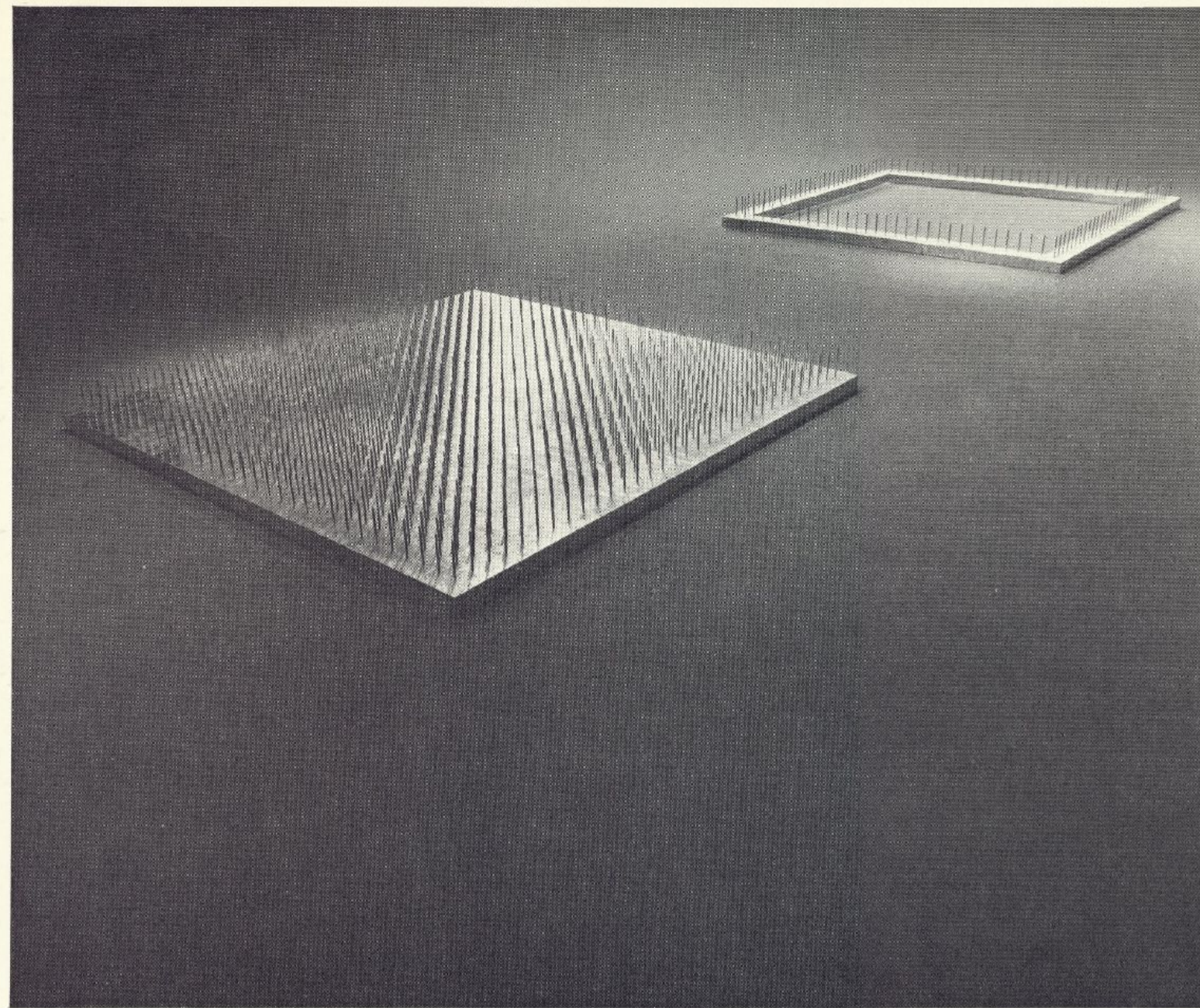
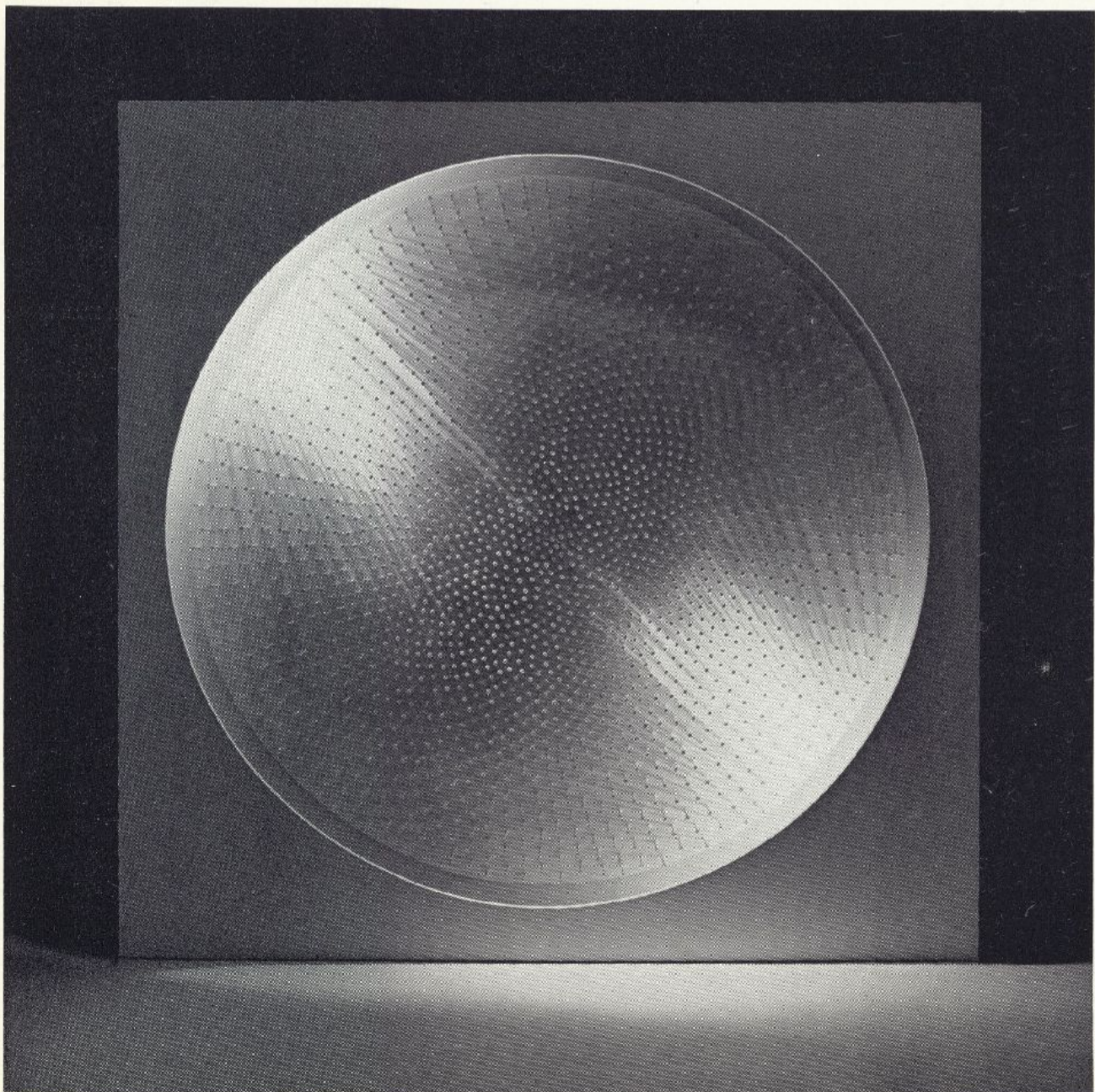
Weisses Bild, 1959, 55,5 x 60 cm, Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld



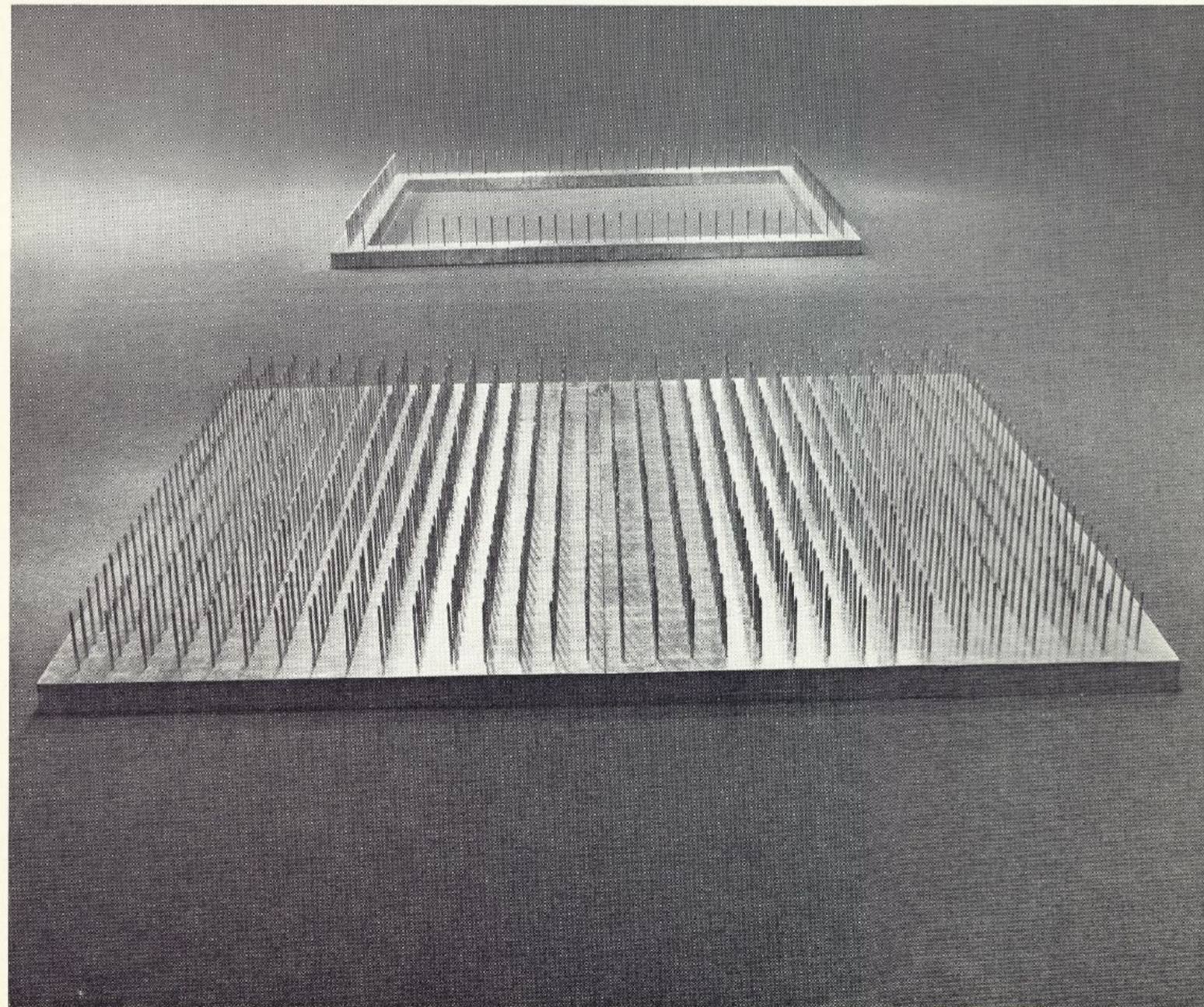


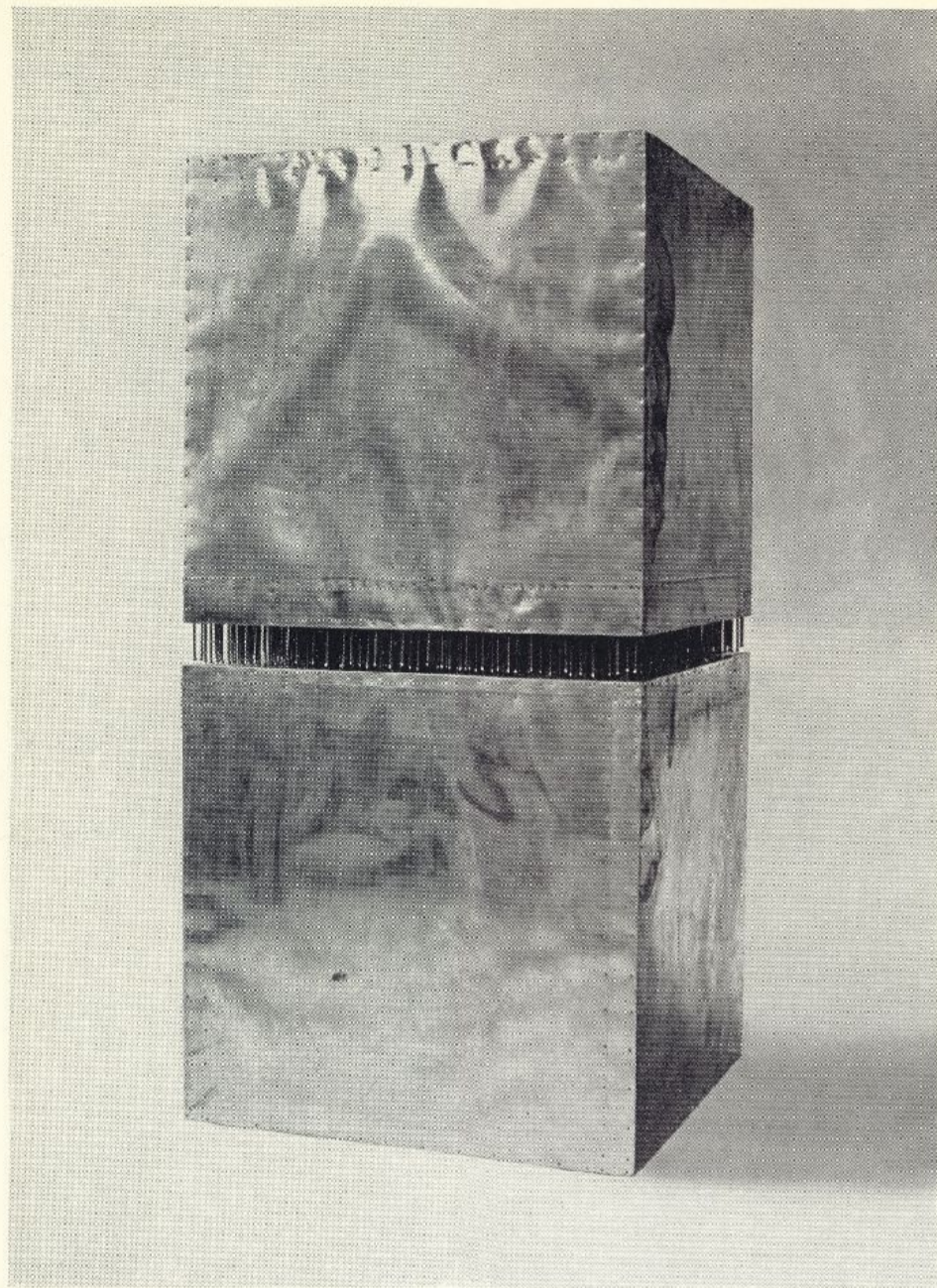


Lichtscheibe, 1970, 300 x 300 x 30 cm

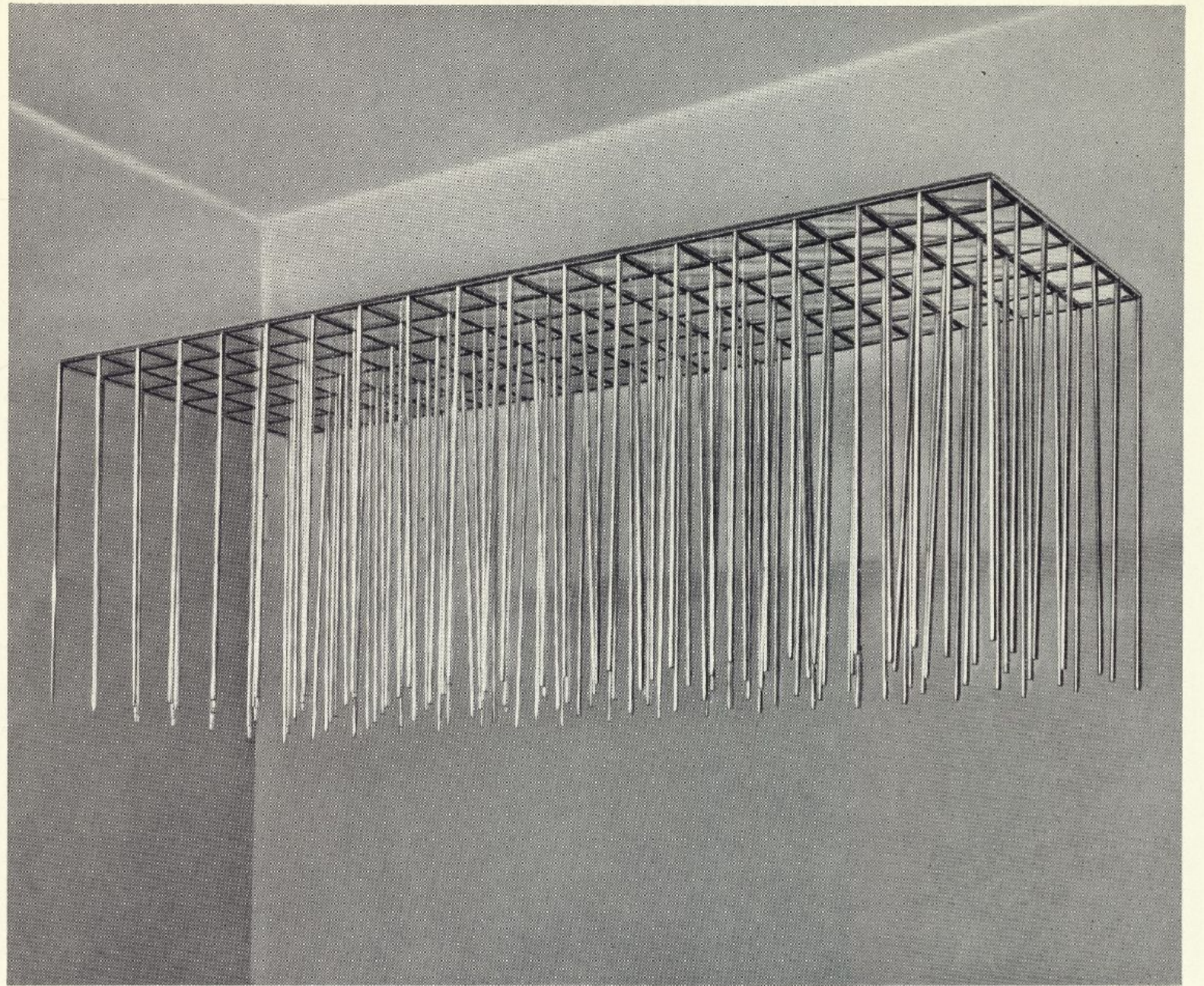
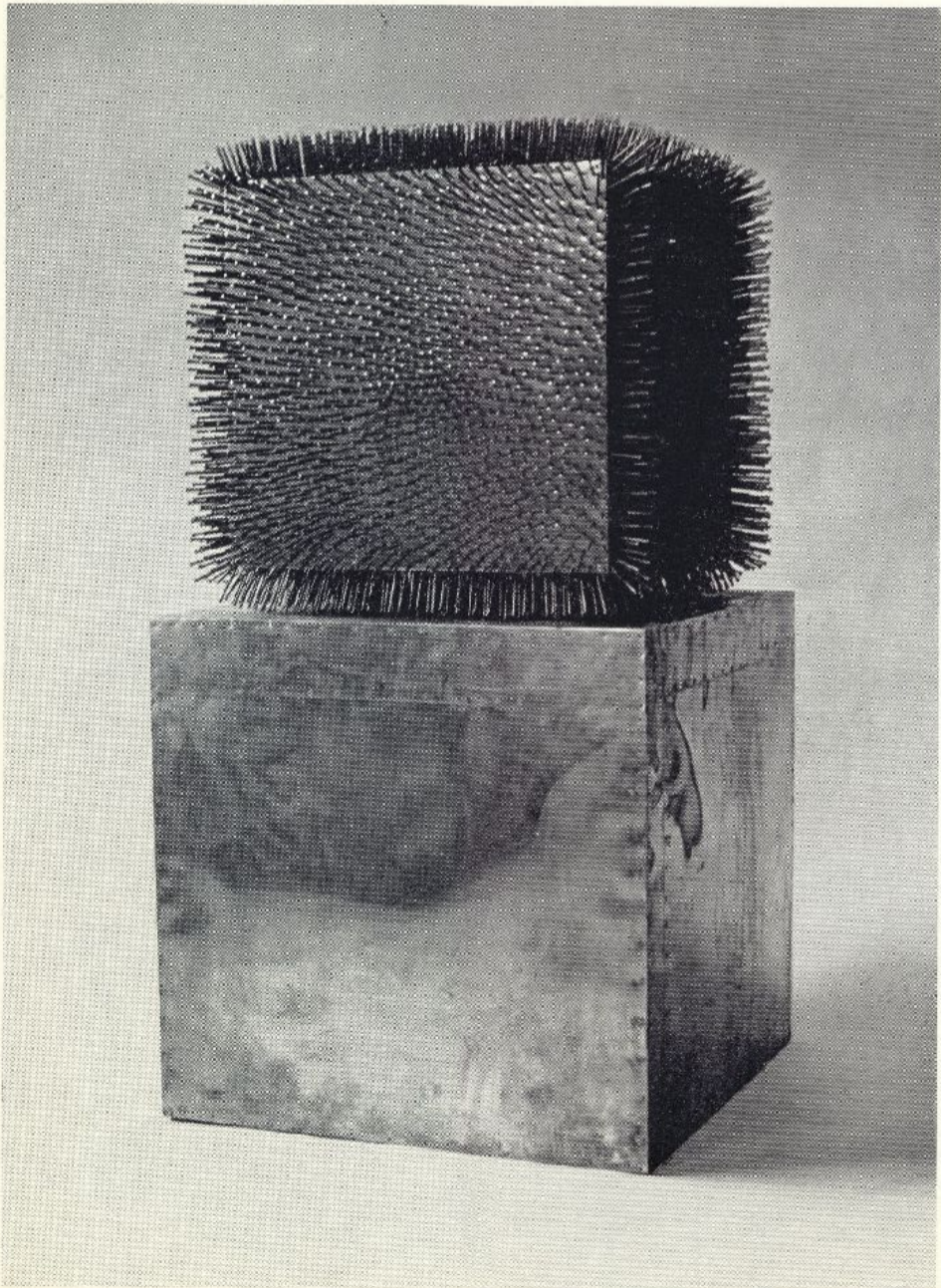


Bodenplastik, 1969, 900 x 300 x 30 cm

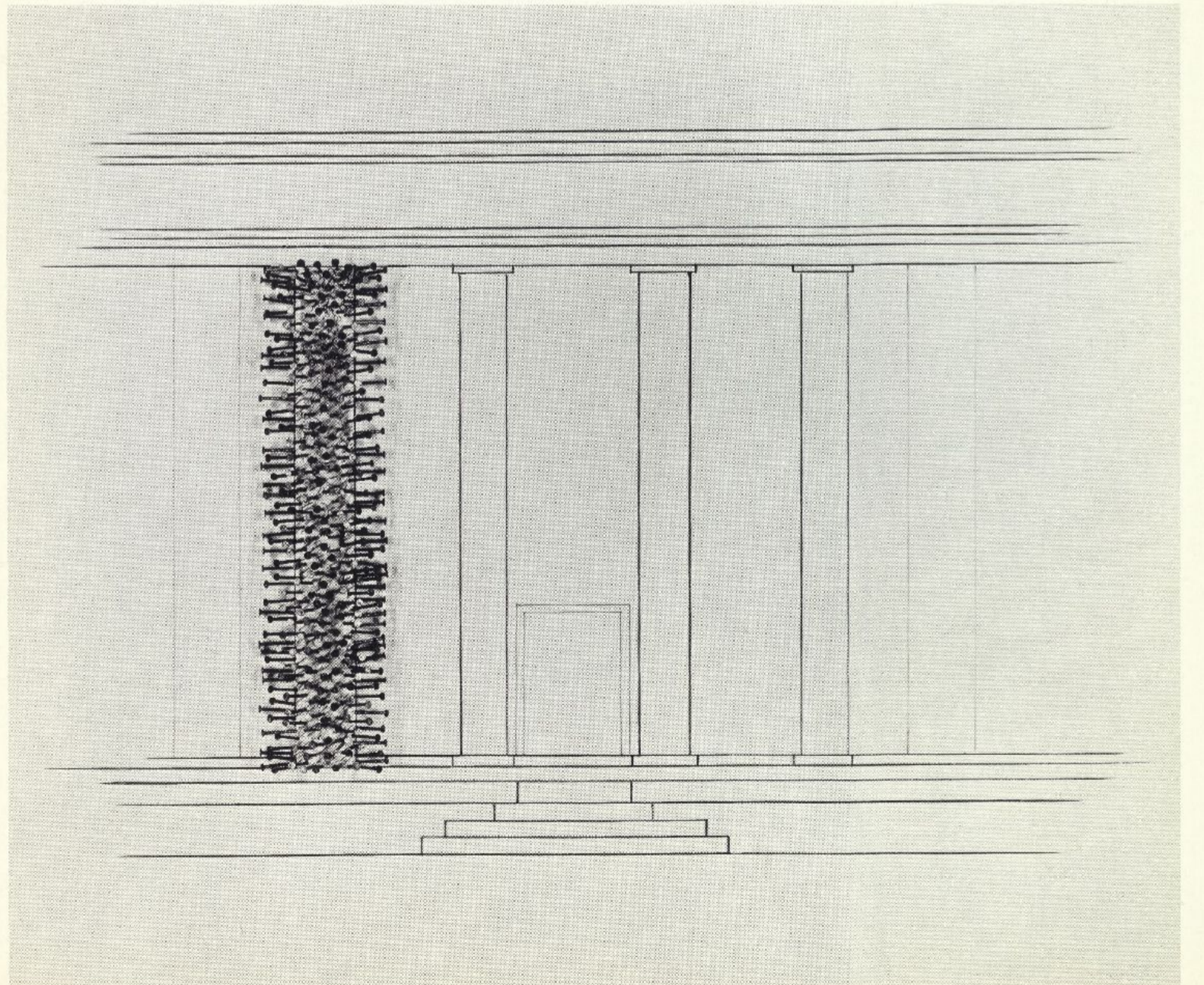




Kubus Kubus, 1967, 120 x 60 x 60 cm  
Nagelkubus, 1967, 120 x 60 x 60 cm



plastica pensile (Hängeplastik), 1969, 900 x 300 x 300 cm





© 1970 Dr. Dieter Honisch, Museum Folkwang, Essen  
Al catalogo è allegato una stampa originale dell'artista  
Collaboratore: Tünn Konerding, Düsseldorf  
Fotografie: Studio Wollek, Düsseldorf (16),  
Peter Dibke, Düsseldorf (5), Tünn Konerding (2),  
Engelskirchen (1)  
Ditte produttori:  
Stahlbau Hanfland, Düsseldorf  
Deutsche Aluminium Zentrale, Erbslöh  
Riproduzioni: Berger, Stoccarda  
Carta della copertina: Zanders, Bergisch-Gladbach  
Carta del testo: Scheufelen, Oberlenningen  
Carta della tavola: Hahnemühle, Dassel  
Produzione: Dr. Cantz'sche Druckerei, Stoccarda  
Stampato in Germania  
Printed in Germany

