Project Description

Phoebe Lesch

Working Title: Aquarium, a Contemporary Monument

1. Contemporary Sculpture

For a long time, sculpture primarily focused on the human figure as its central motif, but in the 20th century the interpretation of the sculptural became increasingly free. Modernism declared sculpture obsolete and the pedestal academic. Duchamp advocated for the blurring of artistic boundaries, Donald Judd placed his "specific objects" in space as works of a third category, neither painting nor sculpture, Land Art broke spatial boundaries outdoors, and Body Art, performances, photography, and film challenged internal limits. The unity of art and life was proclaimed and practiced, expanding the definition of art so widely that today art and non-art are often difficult to distinguish.

A survey on the topic of sculpture was carried out by *Kunstforum* in its October/November 2014 issue. Under the title *"Boundless Sculpture"* (pp. 28–29), Sabine B. Vogel notes that in the course of interviewing the artists involved, she made the "astonishing" observation that "the abstract visual language of Modernism (...) is being revisited, but reinterpreted. Even the idea of an autonomous artwork is returning, and the pedestal itself is being rediscovered." She continues: "Precisely because the boundaries between media are increasingly fluid and in our society all activities are more and more frequently described as creative and artistic, it would be disastrous to abandon the clearly defined concept of 'sculpture'."

Thus, contemporary sculpture often revisits, cross-references, and branches out from principles and forms that diverge from the linear-progress belief of Modernism. The dominant conceptual model today is the rhizome.

The loss of the "logic of the monument—that is, a representation that commemorates something"—and consequently the clear spatial and conceptual anchoring of sculpture seems definitive. Contemporary sculpture is always abstract (even when figurative), for in the

absence of a specific place with particular significance, it engages with space, “which one might call the negative condition of the monument” (Rosalind Krauss).
Of course, many sculptors today work site-specifically, using the location as a starting point for their work, for which the term “installation” has become common. All boundaries between sculpture and space dissolve, and the viewer’s attention is directed from the “work” to the “site.” Nevertheless, these works are not monuments. This is due to the deliberate blurring of boundaries, which integrates the artwork into its surroundings as “one part among many,” and also to the impermanence of place and time expressed in these works. Nothing is eternal, everything is relative and negotiable; this resonates as a contemporary life experience in installations and modern sculpture. In this context, the monument appears anachronistic, representing permanence, eternity, and non-negotiability.

2. The Monument

On Promenadeplatz in Munich, a number of statues stand, including the Orlando di Lasso sculpture in front of the Bayerischer Hof and a likeness of Count Maximilian von Montgelas a few meters toward the city center. Both reveal what a monument is—or is not.
So in 2015, I stroll along Promenadeplatz, stop before one figure, linger before the other. For me, there is no doubt: Orlando di Lasso is a monument; Karin Sander’s aluminum figure is not, at least in the sense defined by Rosalind Krauss.

Where does this impression come from?

Let us look more closely at the two portraits. Orlando stands on a pedestal, a classic bronze figure; Maximilian is made of aluminum and stands directly on the grass, both in a representative pose. Orlando claims to truly embody the person he represents, and his base conveys a strong message: I will stand here forever. Maximilian is very different; his likeness

is only suggested, a kind of rasterized, computer-generated image from collected data, without artistic interpretation. Here he stands at Promenadeplatz; although designed for this location, he appears as an abstract presence that could materialize anywhere and nowhere. Max von Widmann's 1849 statue of Orlando di Lasso may appear immovable, but it was originally unveiled at Odeonsplatz and only moved to its current location in 1860. It did not survive World War II and was recast in 1958. The face chosen by von Widmann, like Sander's, is based on historical sources, as the composer lived three centuries before the sculptor. However, the design was created by hand, not by computer.

Thus, what is integrated into Maximilian von Montgelas' artistic concept—the instability of place and time, the relativity of our perceptions, and the interpretive nature of our knowledge—lies outside Orlando di Lasso: past events testify to it, but do not undermine the statue's impact.

So what is a monument today? A fiction? A lie? A relic?

3. The Pedestal and the Autonomy of the Artwork

"The White Cube is an inverted pedestal," Franz West is said to have remarked in an interview. This clarifies the purpose of the pedestal—or the frame in painting: to "isolate the object from its surrounding space." "The pedestal mediates between the space of representation and real space. Frames and pedestals create distance, indicate a presentation context, and trigger the aesthetic reception of what is displayed. (...) The pedestal is closely linked to the concept of history" (*Kunstforum*, *Boundless Sculpture*, vol. 229, p. 212, "The Pedestal Perspective" by Manuela Ammer).

The pedestal is not essential to perceive Orlando di Lasso as a monument today, but it is literally a weighty detail. It expresses the desire to anchor art, is concrete and physical, and simultaneously indicates that the space of art is different from the space of reality, guaranteeing, in a sense, the autonomy of the artwork.

Many contemporary artists reject this autonomy and have discarded the pedestal; artwork and viewer occupy the same ground and share the same conceptual space. Karin Sander also places Maximilian von Montgelas on the ground. The statue must assert itself in a space that

no longer exists outside the everyday, the concrete, the material, the mechanical, and the social. This makes it a highly precarious and contemporary idea.
If a pedestal appears in contemporary art, it often functions as a “rhetorical figure,” Manuela Ammer notes. The pedestal no longer mediates but can “mark a location, a physical point where fluctuations of meaning receive a focal point (...) Precisely because the history of sculpture cannot be conceived without the pedestal, it has the anachronistic potential to assert and question continuity simultaneously.”

4. My Project

I have modeled thirteen heads and had them cast in bronze. They are not literal portraits, although some faces reflect people I know. Certain art-historical precedents are visible, such as archaic and Hellenistic styles in ancient Greek art, Egyptian heads from the time of Akhenaten, and the New Objectivity. The heads are stylized and sometimes mask-like. They reflect humanity’s contemporary tendency toward impersonality, machinery, and avatars. My aim is to create a concrete point where various conceptual threads and tendencies converge —not dissolution, but condensation—within art, which I separate from other spheres of life. “Art is Art and everything else is everything else,” as Ad Reinhardt said.
I claim, with Richard Rorty, that while everything in the world is fluctuating, negotiable, and contingent, there is still a domain (art, self-creation, the private) where a final, if temporary, description is possible. Contingency is mastered by recognition, and one does not attempt to reconcile self-creation with politics. The public and private can “be combined in a life, but cannot be synthesized in a theory” (Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Suhrkamp, 1989, p. 200).
I am now interested in presenting my bronze heads according to these principles and the conditions of contemporary art. In other words: how do I create a contemporary, fluctuating monument? As fiction? Lie? Relic? On a pedestal? What kind?
The heads correspond to my personal description of the world, to which I assign an absolute value. This is reflected in the chosen forms, the classical, durable material, compactness, weight, and physical presence of the sculptures. But how can these objects exist in a world of

fluctuating meaning? They need a fragile foundation, a shifting frame, a pedestal as a rhetorical figure, which I use both as a foundation and as a meaning-giving element.
An aquarium could serve as such a pedestal. An aquarium is a technologically reproduced slice of nature, a small world, an underwater world; the fish are removed from their natural habitat, we observe their diversity with fascination, and from a safe distance, perceive the vastness, beauty, and strangeness of the world. We know we will never fully comprehend it, even though we exert maximum control. My pedestal is a piece of shimmering, fleeting world, static yet constantly in motion, and my heads are placed within it. Thus, they occupy an autonomous artistic domain, but escape the fiction of a permanent foundation.
Transience is suggested through water as a fleeting element, gradually altering the bronze visually; bronze heads in water evoke past civilizations, archaeology, excavations, the passage of time, and the mutability of places.

5. Implementation

The following images show a room at Munich's Sealife Aquarium, with which I am in discussions for the project. The aquariums are mostly empty except for grasses and schooling fish; there is much movement from bubbling water and swimming fish, while the heads remain still at the bottom. It feels like being in a submarine deep in the sea, especially since each tank has panels for learning diving signals. The room is sound-equipped, and visitors can sit in massage chairs to absorb the scene.
My fictional, temporary monument would be placed at Sealife, amid an entertainment park attracting families and tourists, and would be viewable during normal opening hours.
If realization at Sealife or another public aquarium is not possible, I would procure aquariums myself, filled only with water and illuminated. The fish would be projected onto the back or bottom of the tank, enhancing the artificiality of the environment. The Maximiliansforum would be a suitable location for this installation.

Deutsche Fassung der Projektbeschreibung

Phoebe Lesch

Arbeitstitel: Aquarium, ein zeitgenössisches Denkmal

1. Zeitgenössische Bildhauerei

Nachdem in der Bildhauerei sehr lange der Mensch als zentrales Motiv galt, wurde im 20. Jahrhundert die Auslegung des Skulpturalen immer freier. Die Moderne erklärte die Skulptur für obsolet, den Sockel für akademisch. Duchamp redete der Aufweichung der Gattungsgrenzen das Wort, Donald Judd stellte mit seinen „specific objects“ Werke einer dritten Gattung in den Raum, die weder Malerei noch Bildhauerei sein sollten, die Land Art sprengte räumliche Grenzen im Außenraum, Body Art, Performances, Foto und Film innere Grenzen. Die Einheit von Kunst und Leben wurde ausgerufen und praktiziert und der Kunstbegriff sukzessive so stark erweitert, dass Kunst und Nicht-Kunst inzwischen schwer zu unterscheiden sind.

Eine Bestandsaufnahme zum Thema Bildhauerei hat das Kunstforum in seinem Band vom Oktober/November 2014 vorgenommen. Unter dem Titel „Grenzenlose Skulptur“ (S. 28/29) schreibt Sabine B. Vogel, im Laufe der Befragung beteiligter Akteure habe sie die „erstaunliche“ Beobachtung gemacht, dass „die abstrakte Formensprache der Moderne (...) wieder aufgegriffen, aber umgedeutet (wird). Auch die Idee eines autonomen Kunstwerks (sei) zurück und selbst das Podest (werde) neu entdeckt“. Und weiter: „Gerade weil die Grenzen zwischen den Medien immer fließender werden und in unserer Gesellschaft alles Tun zunehmend als kreativ und künstlerisch bezeichnet wird, wäre es fatal, den klar zugewiesenen Begriff „Skulptur“ aufzugeben“.

Es finden also Rückgriffe, Querverbindungen, Verästelungen auf Prinzipien und Formen statt, die vom linearen Fortschrittsglauben der Moderne eher abweichen. Das Denkmodell von heute ist das Rhizom.

Allein der Verlust der „Logik des Denkmals, also einer Repräsentation, die an etwas erinnert“ und mithin die klare inhaltliche und räumliche Verortung von Bildhauerei scheinen definitiv. Die zeitgenössische Skulptur ist immer abstrakt (auch wenn sie figürlich ist), denn in

Ermangelung eines besonderen Ortes mit spezifischer Bedeutung befasst sie sich mit dem Raum, „den man die negative Bedingung des Denkmals nennen könnte“ (Rosalind Krauss). Natürlich arbeiten viele Bildhauer heute ortsspezifisch, nehmen den Ort als Ausgangspunkt für ihre Arbeit, wofür sich der Begriff „Installation“ durchgesetzt hat. Alle Grenzen zwischen Skulptur und Raum fallen, die Aufmerksamkeit des Betrachters wird vom „Werk“ auf den „Ort“ gelenkt. Trotzdem sind diese Arbeiten keine Denkmäler. Das liegt an der gewollten Aufhebung der Grenzen, die das Kunstwerk in die Umgebung einbindet als „ein Teil unter vielen“, aber auch an der Unbeständigkeit des Ortes und der Zeit, die sich in diesen Arbeiten ausdrückt. Nichts ist ewig, alles ist relativ und verhandelbar; dies schwingt ganz selbstverständlich als zeitgenössisches Lebensgefühl in Installationen und zeitgenössischen Skulpturen mit. Das Denkmal wirkt in diesem Zusammenhang anachronistisch, weil es für Beständigkeit, Ewigkeit und Nichtverhandelbarkeit steht.

2. Das Denkmal

Auf dem Promenadeplatz in München stehen eine Reihe von Standbildern, darunter die Orlando di Lasso-Skulptur vor dem Bayerischen Hof und ein Abbild Graf Maximilians von Montgelas ein paar Meter weiter Richtung Innenstadt. An beiden lässt sich ablesen, was ein Denkmal ist – oder eben nicht.
Ich flaniere also im Jahr 2015 am Promenadeplatz entlang, bleibe vor der einen Figur stehen, verharre vor der anderen. Für mich besteht kein Zweifel: Orlando di Lasso ist ein Denkmal, die Aluminiumfigur von Karin Sander ist keines, jedenfalls im Sinne von Rosalind Krauss’ Definition.

Woher rührt dieser Eindruck?

Sehen wir uns die beiden Bildnisse näher an. Orlando steht auf einem Sockel, ein klassisches Bildnis aus Bronze, Maximilian wurde aus Aluminium gefertigt und steht direkt im Gras, beide in repräsentativer Haltung. Orlando gibt vor, wirklich derjenige zu sein, den er

verkörpert, und selbstredend geht von seinem Fundament eine starke Botschaft aus, nämlich die: ich werde hier für immer stehen. Ganz anders Maximilian; sein Bildnis ist nur angedeutet, eine Art Rasterbild, computergeneriert aus einem ersammelten Fundus, ohne künstlerische Interpretation. Hier steht er nun am Promenadeplatz in München; obwohl die Figur für diesen Ort entworfen wurde, wirkt sie wie eine abstrakte Erscheinung, die sich überall und nirgendwo materialisieren könnte.
Max von Widmanns 1849 fertig gestellte Statue von Orlando di Lasso sieht zwar unverrückbar aus, war aber ursprünglich am Odeonsplatz enthüllt worden und gelangte erst 1860 an ihren jetzigen Standort. Sie überstand den Zweiten Weltkrieg nicht und wurde 1958 neu gegossen. Das von von Widmann gewählte Antlitz stützt sich wie bei Sander auf Überlieferungen, denn der Komponist lebte bekanntermaßen drei Jahrhunderte früher als der Bildhauer. Allerdings erfolgte die Gestaltung von Hand und nicht durch den Computer.
Was also bei Maximilian von Montgelas im künstlerischen Konzept mit eingebaut ist, nämlich dass Ort und Zeit instabil und wechselhaft, dass unsere Auffassungen relativ sind und unser Wissen eigentlich eine Interpretation, liegt bei Orlando di Lasso außerhalb: das Geschehene bezeugt es, ficht die Wirkung der Statue aber nicht an.
Was ist ein Denkmal also aus heutiger Sicht? Eine Fiktion? Eine Lüge? Ein Relikt?

3. Der Sockel und die Autonomie des Kunstwerks

„Der White Cube ist ein invertierter Sockel“, soll Franz West in einem Interview gesagt haben. Damit wird deutlich, was der Sockel oder auch der Rahmen in der Malerei bezwecken: eine „Isolation des Objekts vom umgebenden Raum“. „Der Sockel (vermittelt) zwischen dem Raum der Repräsentation und dem Realraum. Rahmen wie Sockel schaffen Distanz, bezeichnen eine Präsentationssituation und stoßen die ästhetische Rezeption des zur Schau Gestellten an. (...) Der Sockel ist eng mit dem Begriff der Geschichte verbunden.“ (Kunstforum Thema „Grenzenlose Skulptur“, Band 229, S. 212, „Die Sockelperspektive“ von Manuela Ammer).

Der Sockel ist nicht entscheidend, um das Standbild von Orlando di Lasso auch heute noch als Denkmal wahrzunehmen, aber er ist ein im wahrsten Sinne des Wortes gewichtiges Detail. Er drückt den Wunsch nach Verortung von Kunst aus, er ist konkret und physisch; gleichzeitig bezeichnet er, dass der Raum der Kunst ein anderer ist als der Raum der Realität und garantiert in gewissem Sinne die Autonomie des Kunstwerks.
Viele Künstler wollen von dieser Autonomie nichts wissen und haben sich auch des Sockels entledigt; Werk und Betrachter stehen auf demselben Boden und halten sich ideell im selben Raum auf. Auch Karin Sander platziert Maximilian von Montgelas auf der Erde. Die Statue muss sich in einem Raum behaupten, der nicht mehr außerhalb des Alltäglichen, Konkreten, Materiellen, Maschinellen, Gesellschaftlichen liegt. Das macht sie zu einer sehr prekären und zeitgenössischen Idee.
Wenn ein Sockel heute in der Kunstproduktion auftauche, dann als „rhetorische Figur“, meint Manuela Ammer in ihrem Artikel „Die Sockelperspektive“ (Kunstforum Thema „Grenzenlose Skulptur“, Band 229, S. 215). Der Sockel vermittele nicht mehr, könne aber „eine Stelle markieren, einen physischen Ort, an dem die Sinnfluktuation einen punktuellen Fokus erhält (...) Gerade weil sich die Geschichte der Skulptur ohne den Sockel nicht denken lässt, hat er das anachronistische Potential, Kontinuität gleichzeitig zu behaupten und in Frage zu stellen.“

4. Mein Projekt

Ich habe eine Reihe von dreizehn Köpfen modelliert und in Bronze gießen lassen. Es sind nicht direkt Portraits, auch wenn ich Gesichter mit einfließen lasse, die ich kenne. Bestimmte kunsthistorische Vorbilder werden in ihnen sichtbar, etwa der archaische und der hellenistische Stil in der altgriechischen Kunst, ägyptische Köpfe aus der Zeit von Echnaton, aber auch die Neue Sachlichkeit. Die Köpfe sind stilisiert und haben teilweise etwas Maskenhaftes. Der Hang der heutigen Menschheit zum Unpersönlichen und Maschinellen, zum Avatar spiegelt sich in ihnen. Es geht mir um die Herstellung eines konkreten Punktes, an dem verschiedene Gedankenstränge und Tendenzen zusammenlaufen, nicht um Auflösung, sondern um Verdichtung, in der Kunst wohlgemerkt, die ich von anderen

Bereichen des Lebens trenne. „Art ist Art and everything else is everything else“, wie Ad Reinhardt sagte.
Ich behaupte mit Richard Rorty, dass in der Welt zwar alles fluktuierend, verhandelbar und kontingent ist, es aber dennoch einen Bereich gibt (die Kunst, die Selbsterschaffung, das Private), in dem eine abschließende, wenn auch vorübergehende Beschreibung möglich ist. Man beherrscht die Kontingenz, indem man sie erkennt, und versucht nicht, Selbsterschaffung und Politik miteinander zu versöhnen. Das Öffentliche und das Private können „in einem Leben kombiniert, aber nicht in einer Theorie zur Synthese gebracht werden“ (Richard Rorty, Kontingenz, Ironie und Solidarität, Suhrkamp, 1989, S. 200).
Mich interessiert nun die Präsentation meiner Bronzeköpfe unter den vorgestellten Prämissen und den Gegebenheiten der zeitgenössischen Kunst. Oder mit anderen Worten: wie gestalte ich ein zeitgenössisches, fluktuierendes Denkmal? Als Fiktion? Lüge? Relikt? Auf einem Sockel? Was für einem?
Die Köpfe entsprechen meiner persönlichen Beschreibung der Welt, der ich einen absoluten Wert verleihe. Dies zeigt sich in den gewählten Formen, dem klassischen, schwer zerstörbaren Material, der Kompaktheit, dem Gewicht, der physischen Präsenz der Skulpturen. Aber in welcher Weise können diese Objekte in einer Welt der fluktuierenden Bedeutungszuschreibungen stehen? Sie brauchen ein brüchiges Fundament, einen changierenden Rahmen, einen Sockel als rhetorische Figur, den ich sowohl als Fundament als auch als sinnstiftendes Element nutze.
Ein Aquarium könnte solch ein Sockel sein. Ein Aquarium ist ein mit hochtechnologischen Mitteln reproduzierter Ausschnitt aus der Natur, eine kleine Welt, eine Unterwasserwelt; die Fische sind ihres natürlichen Habitats beraubt, wir beobachten fasziniert ihre Vielfalt und merken aus sicherer Distanz, wie groß die Welt ist, wie schön und fremd. Wir wissen, dass wir sie nie begreifen werden, obwohl wir maximale Kontrolle über sie ausüben wollen. Mein Sockel ist ein Stück schillernder, flüchtiger Welt, statisch und gleichzeitig in ständiger Bewegung, und meine Köpfe stehen in ihm. So befinden sie sich zwar in einem autonomen, künstlerischen Bereich, entgehen aber der Fiktion des ewigen Fundaments. Vergänglichkeit wird dagegen suggeriert durch Wasser als flüchtigem Element, das die Bronze mit der Zeit angreifen und visuell verändert wird; durch Bronzeköpfe im Wasser, einem Bild, das

vergangene Zivilisationen, Archäologie, Ausgrabungen, das Vergehen der Zeit, die Wandelbarkeit von Orten heraufbeschwört.

5. Umsetzung

Die folgenden Abbildungen zeigen einen Raum des Münchener Aquariums Sealife, mit dem ich für die Realisierung des Projekts im Gespräch bin. Die Aquarien sind bis auf Gräser und Schwarmfische leer, es herrscht viel Bewegung durch blubberndes Wasser und umher schwimmende Fische, während die Köpfe still auf dem Boden des Aquariums stehen. Man denkt, man befinde sich in einem U-Boot tief unten im Meer, zumal unter jedem Aquarium Tafeln angebracht sind, mit denen man Tauchzeichen lernen kann. Der Raum ist beschallt, die Besucher können auf Massagesesseln Platz nehmen und die Szenerie auf sich wirken lassen. Mein fiktionales, temporäres Denkmal stünde bei Sealife inmitten eines Entertainment-Parks, der viele Familien und Touristen anzieht, und wäre im Rahmen der normalen Öffnungszeiten zu besichtigen.
Sollte die Umsetzung bei Sealife oder einem anderen öffentlichen Aquarium nicht möglich sein, würde ich selbst Aquarien beschaffen, die allerdings nur mit Wasser gefüllt und beleuchtet sind. Die Fische werden auf die Rückwand oder den Boden projiziert, was die Künstlichkeit der Umgebung noch verstärkt. Als zu bespielender Ort wäre das Maximiliansforum geeignet.