

Mario Sala



Pro Helvetica  
Fondation suisse pour la culture  
Cahiers d'artistes 1998



# Mario Sala

©PS

Pro Helvetia  
Fondation suisse pour la culture  
Cahiers d'artistes 1998

Ballsaal

1998

4×5×3 m

Kunststoffplatte, Gips, Aluminium, Styropor, Sägemehl, Holz, Leder, Stoff, Dispersionskleber, Öl, Farbstift, Glas, Folien, Tonbandgerät, Endlosband

Der Tanzboden mit den Massen 3×4 m besteht aus einer hellen grünen Plane, die auf 3 cm dicken Gipsplatten liegt. Eine herausgeschnittene Plattencke bildet den Eingang, vor dem bereits auf den Gipsplatten 3 Paar Parkettschuhe stehen. Dies sind einzelne schmale Parkettriemen, an einem Ende von bemaltem Leinen umspannt. Sie sind als Schlupfschuhe denkbar, aber nicht für menschliche Fussmasse bestimmt. Beim Eingang steht die 1 m hohe Säule, eine mit Sägemehl beklebte Styroporsäule, auf der die gewendete Wildlederjacke hängt. Der Faltenwurf ihres Futterstoffs glänzt lila-farben. Daneben, auf dem Tanzboden, liegen die überlangen, schmalen Wild-ledersocken. Auf der gegenüberliegenden Ballsaalseite steht die Stellwand, 1,84 m hoch und 0,70 m breit. Sie ist vollständig

mit einer weisslichrosa Marmorfolie beklebt, teilweise mit Farbstift verändert. In der kassettenartigen Vertiefung auf der Vorderseite liegt ein gerippter gelber Farbton. Hinter einer 1 m hohen, mit Sägemehl beklebten Styroporwand liegt ein Tonbandgerät. Es ist mit dem Kronleuchter an der Decke verbunden. Aus einem Hornlautsprecher am unteren Ende des Kronleuchters tönt Musik ab Endlosband. Es ist das Lied «Elisabeth» vom Günter-Kallmann-Chor. Helle Glockensequenzen aus dem Lied wechseln in regelmässiger Folge mit leisem, gedehntem Walztakt und Stille. Das Lied ist aber auch wieder vollständig hörbar. Dazwischen taucht nach längerer Unterbrechung ein Song von Harry Nilsson in beiläufiger Weise auf, so dass der Kronleuchter dabei eher wie ein Radioreceiver wirkt. An den weissen Wänden hängen kurze Blechfassungen, in deren Klebmasse «PARKETTSCHUHE GEHEN IN DEN BALLSAAL» «TANZEN HART UND TROCKEN» in Deutsch und Englisch eingestempelt ist. Sie sind in intensiven Rottönen eingefärbt, so dass sie an Leuchtschrift erinnern.

Ballroom

1998

4×5×3 m

Tarpaulin, plaster, aluminum, Styrofoam, sawdust, wood, leather, fabric, gum, oil, crayon, glass, film, tape recorder, continuous loop

The dance floor, measuring 3×4 m, consists of a light, green tarpaulin, spread out on a 3 cm thick layer of plaster. One corner of the plaster is cut out to form the entrance with 3 pairs of dance shoes already on the dance floor in front of it. The shoes are single thin dancing straps with colored linen wrapped around one end. They are conceivable as slip-ons but not devised for human dimensions. Standing at the entrance is the 1 m high column, a Styrofoam column with sawdust glued on it and a suede jacket slung over it, inside out. The purple folds of the lining glisten. Lying next to it on the dance floor are over-sized, narrow suede socks. The partition, 1,84 m high and 0,70 m wide, has been put up on the opposite side of the ballroom. It is entirely covered with a whitish pink, marbled film, partially

modified with crayon. In the cassette-like hollow on the front side, there is a shade of ribbed yellow. A tape recorder is placed behind a 1 m high Styrofoam wall covered with glue and sawdust. It is connected to the chandelier on the ceiling. The music of the continuous loop is heard through a horn loudspeaker mounted on the lower end of the chandelier.

It is «Elisabeth», sung by the Günter Kallmann Choir. Bright glockenspiel sequences from the song alternate at regular intervals with soft, expanded waltz rhythms and silence. But the entire song is heard as well. In between, after a long break, a song by Harry Nilsson casually crops up, making the chandelier seem like a radio receiver. Small tin brackets are mounted on the white walls with a paste into which the words «DANCE SHOES GO INTO THE BALLROOM» «AND DANCE HARD AND DRY» have been stamped in German and English. They are an intense shade of red, so that one is reminded of neon signs.





## Die KOPPEL. Und das gläserne Glück.

### Zu den Mischräumen Mario Salas

Simon Maurer

Für mein Lied Elisabeth –  
von der alten Allee  
bringt Wind es zum See  
und von jenem Baum –  
es ist wie ein Traum;  
*Elisabeth.*

Für mein Lied Elisabeth –  
durch die alte Allee  
hinüber zum See  
und lauschend voll Glück  
der Zauber Musik.

Schatten der Vergangenheit  
schaun herab vom alten Schloss,  
und sie flehen Dich an,  
ach sei doch gescheit,  
versäum' nicht die Zeit  
sonst tut es Dir leid,  
*Elisabeth.*

Für mein Lied Elisabeth –  
öffne Herz, Seel' und Ohr  
und auch jenen Chor,  
der zärtlich erklingt  
und Grüsse Dir bringt,  
*Elisabeth.*

Das «Lied Elisabeth», ganz und in Stücke geschnitten, spielt in einer Installation Mario Salas, dem Ballsaal (Abb. S.2), eine zentrale Rolle. Tonquelle ist nicht eine Baumkrone, sondern ein mit Farbe und Blech nachbearbeiteter Kronleuchter. Der Leuchter tönt: Ein Hornlautsprecher verbreitet abwechselnd zum einen das «Lied Elisabeth», zum andern einen gesampelten, schleifenden und etwas bedrohlichen Walzerrhythmus und schliesslich einen entspannten, aber auch nicht völlig unverwundeten Song eines gewissen Harry Nilsson. Die drei Elemente wechseln sich, manchmal recht unvermittelt, ab. Auf das Dräuende folgt das vermeintlich Entspannte und dann wieder dieses gläserne Glück.

Es ist der Günter-Kallmann-Chor, der das «Lied Elisabeth» interpretiert. Ein altes Lied, mit keltischen Ursprüngen. Die Aufnahme mit dem Günter-Kallmann-Chor stammt aus den frühen sechziger Jahren. Das Zusammenspiel zwischen dem lächelnden Chor, dem engagierten Dirigenten und dem routinierten Orchester, einer kleinen Big Band, ist perfekt. Wo die Musiker den Gesang mit ihren Mitteln paraphrasieren, tun sie dies mit exakt angemessem Nachdruck. Der Chor repräsentiert das Gefühl. Und die Big Band die Professionalität. Und hoch über den hellen (Knaben?) Stimmen perlts dieses Glockenspiel, das sich, ohne Interpret auskommend, quasi selber spielt: «der Zauber Musik».

Die Natur – der Wind – trägt das «Lied Elisabeth» von der alten Allee hinüber zum See, «und von jenem Baum/es ist wie ein Traum». In der Baumkrone verfängt sich das Lied, und der Baum verströmt es dann jenen, die «Herz, Seel' und Ohr» öffnen.

Das Lied – der Wind – der Baum – der Traum: und am Schluss ist es drin, im Ohr, in der Seel', im Herzen derer, die zwar nicht schattenlos glücklich sind, sich aber immerhin anflehen lassen von diesen kafkaesken Schlossschatten. Der Zauber Musik erfüllt sie mit Glück.

Was ist es für ein Stoff, das Glück? Ist es flüssig, ist es ein Hauch, ein Wind, oder perlts es? Am Ende fühlt man sich «voll», erfüllt. Die Leere ist plötzlich

erfüllt von diesem moussierenden Champagnerdampf des Glücks: Es steigt auf, das Glück, ist leichter als Wasser. Und lässt die Glücklichen schweben, verleiht ihnen sanften Auftrieb, der sie vom Boden abhebt.

Warum sind wir, wo das «Lied Elisabeth» doch an Sentimentalität kaum zu überbieten ist, trotzdem anfällig auf solch strahlenden Glockenspielzauber? Weil er unsere Vergangenheit anröhrt – als wir die Schatten des Schlosses noch nicht sehen konnten? Ich erinnere mich, Musik im Stil des Günter-Kallmann-Chors zu Hause gehört zu haben. Am Samstag mittag, vor dem Mittagessen. Mario Sala hat sie sicher auch gehört. Und ich bilde mir ein, wir ahnten schon damals, dass dieses zärtliche Glück eine Fata Morgana war, etwas Vergängliches – und trotzdem genossen wir diesen Moment. Wir ahnten, dass wir den «Zauber» später durchschauen, dass wir seine «lecke Stelle» entdecken würden.

–

Getanzt wird in Salas Installation, dem *Ballsaal*, nur im Kopf. Tanzte man richtig, müssten die Ballerinen federleicht über den Boden, eine grüne Kunststoffplane, schweben, sonst gäbe es Risse in der 3 cm dicken Gipsunterlage. «PARKETTSCHUHE GEHEN IN DEN BALLSAAL», liest man an der Wand, «UND TANZEN HART UND TROCKEN». Ein Ballsaal für Parkettschuhe? Schuhe überdies, die «nicht für menschliche Fussmasse bestimmt», weil sie zu schmal sind. Die Schuhe, drei Paar, tanzen für sich: ohne Körper. Oder mit einem Luftkörper, Lichtkörper, den die Musik durchdringt. Sie haben sich selbstständig gemacht und tanzen «hart und trocken». Hart und trocken, wie die Klebmasse, die in den Blechfassungen steckt: als Stempelgrund für die Worte «UND TANZEN HART UND TROCKEN». Die Adverbien zeigen sich materialisiert. Mehr und mehr erstarrend, gleicht das Bezeichnende sich dem Bezeichneten an und wird schliesslich eins mit ihm.

Der harte, trockene Tanz der Parkettschuhe – und das helle, gläserne Glockenspiel; der Gips-, der Kunststoffboden – und die zärtlich kolorierten Glasdiamanten des umgebauten Kronleuchters; die mit Sägemehl beklebte Styro-

porsäule, Styroporwand. Wenn wir diese Materialtraversen in Mario Salas Werk weiterverfolgen, das ja in den Projekten jegliches «Material» einzig mit den Mitteln der Zeichnung und des Wortes aufruft: Dann bemerken wir, wie die halbsynthetische Glockenspielmusik sich in den warmfarbig kolorierten Glasprismen des Lüsters bricht. Wie dies Funkelnde, Perlende mit der spröde-trockenen, matten Sägemehl-Styroporwand kontrastiert. Wie diese «erfüllende» Musik schliesslich eindringt bis in die Zehenräume dieser Leinenbandagen, die sich um die Parketthölzer winden.

–

Von Synästhesien wimmelt es in Salas Arbeit nur so. Gerüche, Geschmäcke, Farben, Töne und taktile Reize sind miteinander verwoben. Aggregatzustände im Wandel begriffen: Festes verflüssigt sich, Flüssiges dictt ein, verdampft. Recht eigentlich lässt sich behaupten, dass diese Kunst von einer präzisen Anordnung unterschiedlicher Komponenten lebt. Was sich daraus ergibt, ist ein Wechselbad: nicht zuletzt der Gefühle.

Schnittstellen entstehen auch aus der Überlagerung unterschiedlichster Schauplätze. In einem sogenannten Fernmodell sind es Institutionen, die sich begegnen: das Museum, der Zoo und das Spital. «Die Funktionen der drei Institutionen vermischen sich in den Lagerräumen», erläutert Sala, «es stehen weisse Apparaturen aus dem Spital in eingetrockneten Farbmassen. Eine Zwergpapageienart mit kurzen, gelben Schnäbeln, sogenannte Flaschenöffner, leben in diesem Bereich. Weder vom Museumsabwарт noch von Zoowätern, noch vom technischen Dienst des Spitals werden diese «Mischräume» gewartet.

Die «Mischräume» sind einer eigengesetzlichen, fast anarchischen Zukunft überlassen. Die professionellen Sektoren überlappen sich und machen so Profis zu Amateuren. Kunstwerke müssten sich vor Krankheiten und Tieren behaupten. Tiere würden sich Kunst zuführen und Kranke pflegen beziehungsweise diese anfallen. Der institutionelle «Crash», dieser Ausbruch aus dem Lauf der Evolution erzeugt chaotische, verstörende, aber auch befreiende

Wirkungen. Die Menschen, die Tiere, die (Kunst-)Gegenstände sind reduziert auf ihre Grundfunktionen, Zivilisationsbande sind abgelegt, und die Triebe liegen frei.

Diese «unhaltbaren Zustände» (Sala) erstens zu denken und zweitens zu materialisieren ist eine unbequeme, unpopuläre Arbeit. Sala setzt sich diesen unhaltbaren Gedanken, die den Menschen zu spalten drohen, aus und entwickelt aus den gemachten Erfahrungen Szenarien. «Ich habe alles gesehen», sagt er; alles, womit und worüber er arbeitet. Wo er es gesehen hat, wissen wir nicht – in der Wirklichkeit, bei Tagträumen, im Traum?

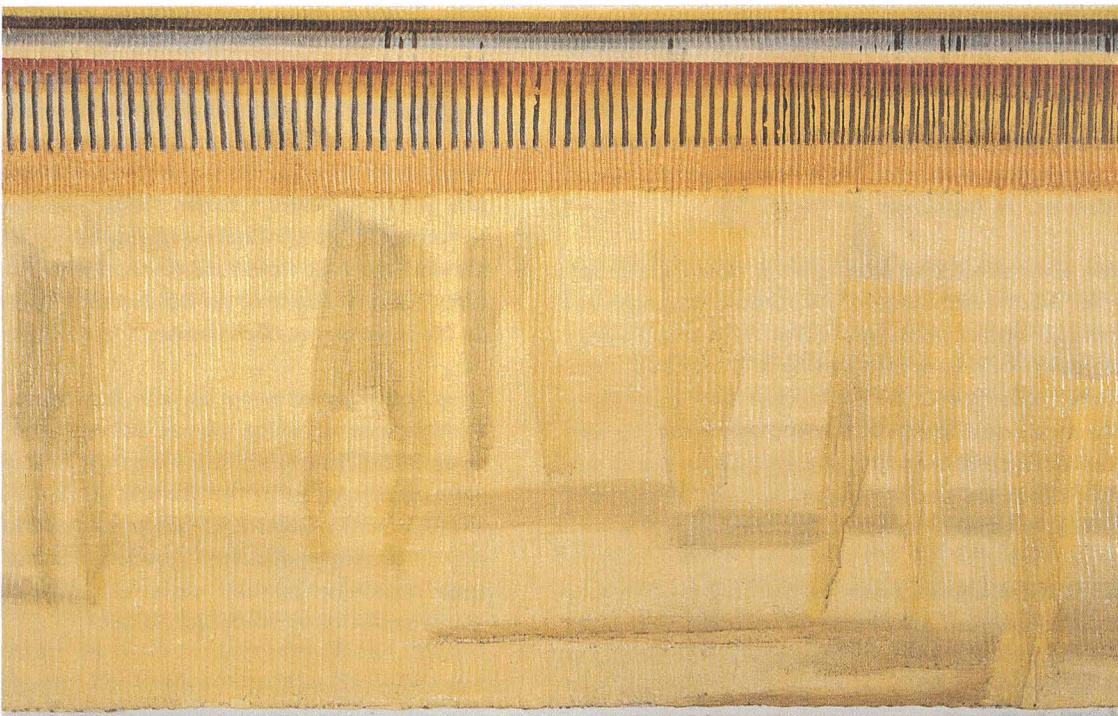
«Erfahrungen entstehen ja immer aus einer Überlagerung, einer Gleichzeitigkeit von Ereignissen. Ich möchte herausfinden, wie meine Erfahrungen zustande kommen, möchte mir letztlich beweisen, dass es sie überhaupt gibt.» Auslöser für diese Erfahrungen ist immer ein – inneres oder äusseres – Bild. Auslöser für die gemalten Bilder wie für die Fernmodelle sind fotografierte Fernsehbilder: «Drücke ich vor dem Fernseher auf den Auslöser, ist das eine Art Notbremse: Die Realität stottert dann runter, und ich baue sie wieder auf, nach eigenständigen Gesetzen. Detailansichten sind hier wichtig, die oft in Kombination mit extremen Fernsichten gesetzt sind.»

Im Schnellzug der Realität die Notbremse ziehen, um sich zu beweisen, dass es die eigenen Erfahrungen überhaupt gibt: Diese hybriden «Misch-Erfahrungen», «Mischräume» entstehen nicht nur in der Überlagerung von Institutionen, sondern auch in der Durchdringung privater und öffentlicher Bereiche. Eine zur Hälfte mit rotgefärbtem Wasser, zur Hälfte mit Rapsöl gefüllte Wanne, die einer Hochstrasse entlanggeführt wird und öffentlich beschwommen werden kann, «beginnt im Spannteppich eines nahegelegenen Wohnzimmers und versiegt in einer Obstbaumkultur» (Projekt – Die lange Wanne, 1995, Kunstmuseum Winterthur). Die Übergänge zwischen öffentlich und privat sind nahtlos. Das Pissoir eines Warenhauses ist in die Matratze eines Schlafzimmers eingelassen (Abb. S. 29). «Öffentliche» Pinkelspuren begegnen sich auf der Matratze eines Ehebetts. Das (fremde) Ehebett wird zum Bild im Bild.

–

Überlagerungen, Übergänge also. Zwischen dem Intimen und dem Öffentlichen. Zwischen Wohl- und Unwohlsein. Zwischen Lust und Schmerz. Gewalt und Zärtlichkeit. Klaustrophobie und Agoraphobie. Bedrängung und Geborgenheit. Zwischen dem Artifiziellen und dem Organischen. Zwischen Erfahrung, Erinnerung und Erfindung. Realität und Fiktion natürlich. Innen und Außen. Körper und Psyche. Und immer ist beides da. Einander bedingend und voneinander abhängig. Die Rekonstruktion und die Konstruktion. Und worum geht es letztlich? Darum, diesen Spagat auszuhalten? Dieses gläserne Glück zu suchen, sich dem «Zauber» hinzugeben – und diesem anderen, das sich dazwischendrängt, nicht auszuweichen, dem Penthouse etwa, dem andockbaren Selbstverstümmelungs-Container mit seiner «eingezäunte(n) KOPPEL», wo die abgetrennten Gliedmassen im Sand «verfallen» (Abb. S. 28)?

«Eine Arbeit beginnt immer bei null», sagt Mario Sala. Wenn er die einzelnen Elemente zusammenfüge, wenn er nahtlos mache, was nicht nahtlos sein kann, dann wäre es verdächtig, wenn alles schön aufginge. Die Arbeit werde erst dann interessant, «wenn ein Element von einer Abartigkeit befallen ist». Es entsteht dann ein Leck, durch das hindurch die Arbeit sich ihre eigenen Wege sucht. Diese eigengesetzliche Verselbständigung des Werks rücke alles, was zuvor angeordnet gewesen sei, in ein neues Licht. Es gehe darum, diese leckeren Stellen immer wieder zuzulassen.



1998, 88×140 cm  
1997, 137×200 cm

Alle Farbabbildungen ausser Seiten 12/13 und 34/35:  
Dispersionskleber und Öl auf Blech

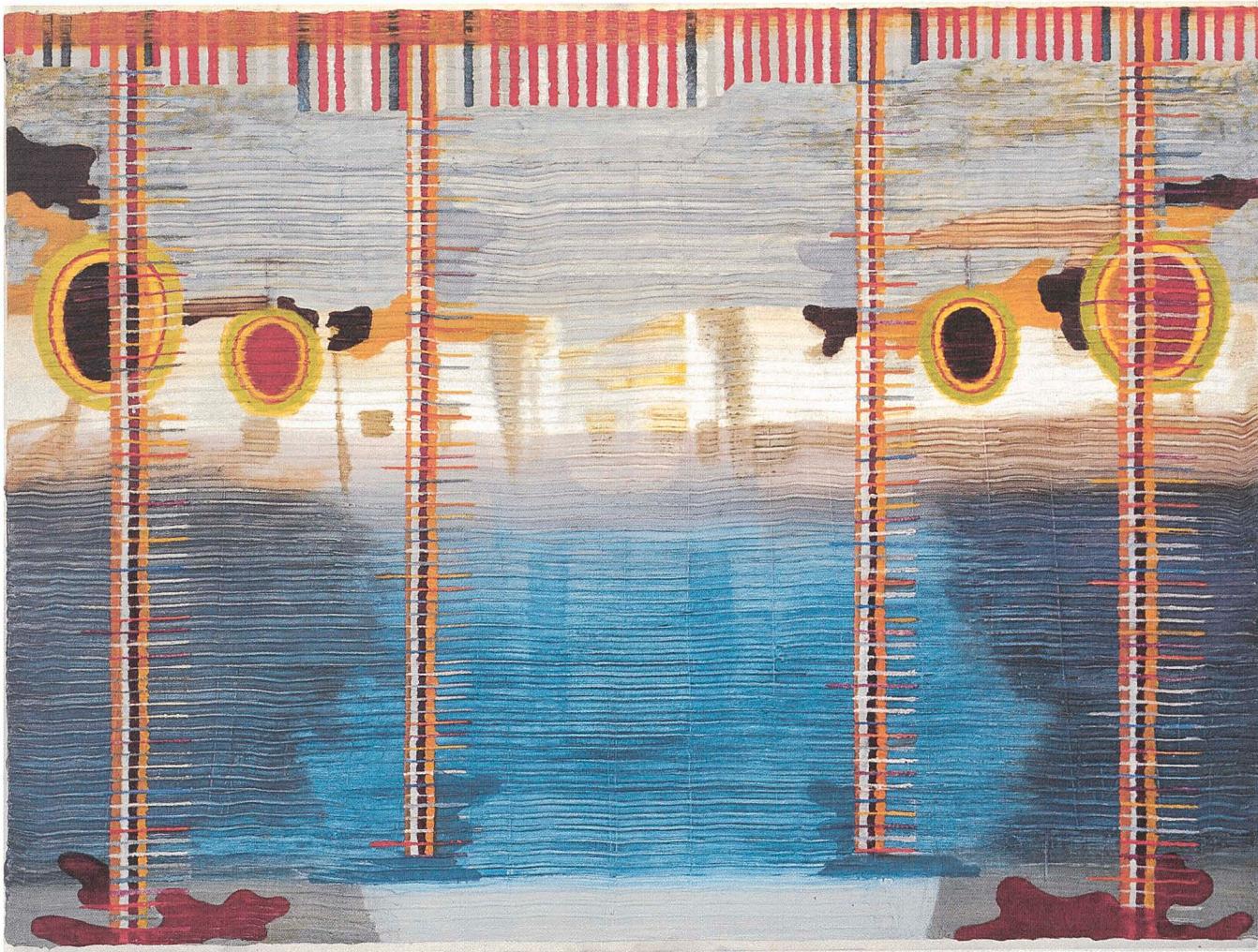
All color reproductions except pages 12/13 and 34/35:  
Adhesive and oil on sheet metal





1998, 74×180 cm

1998, 110×150 cm



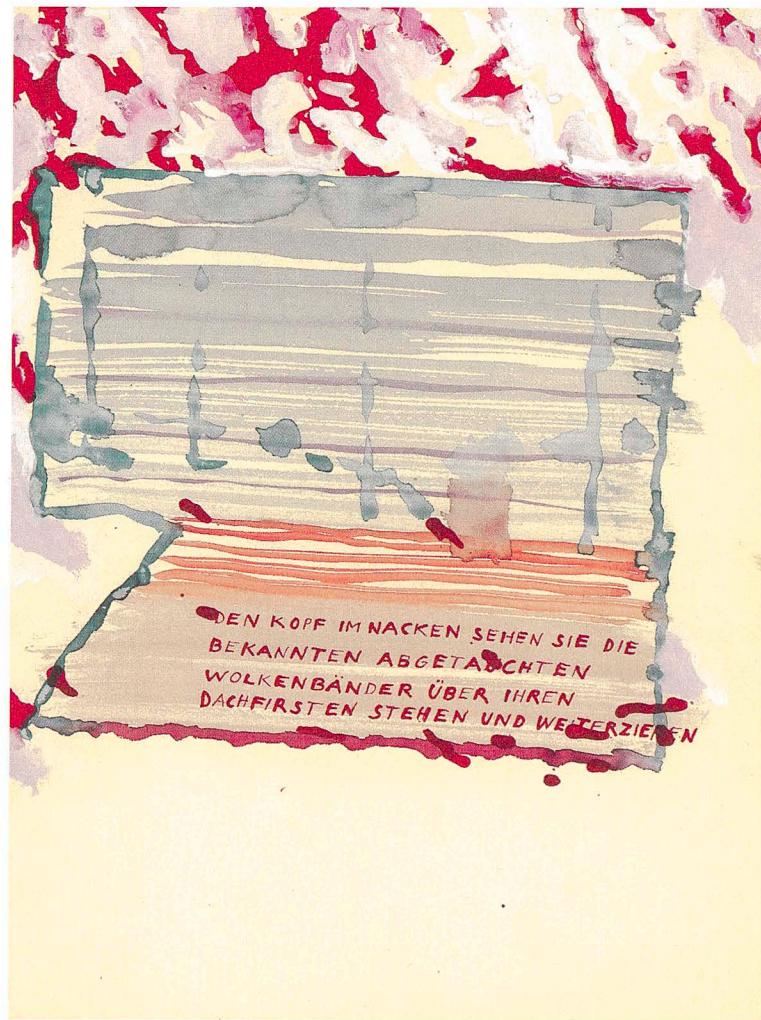
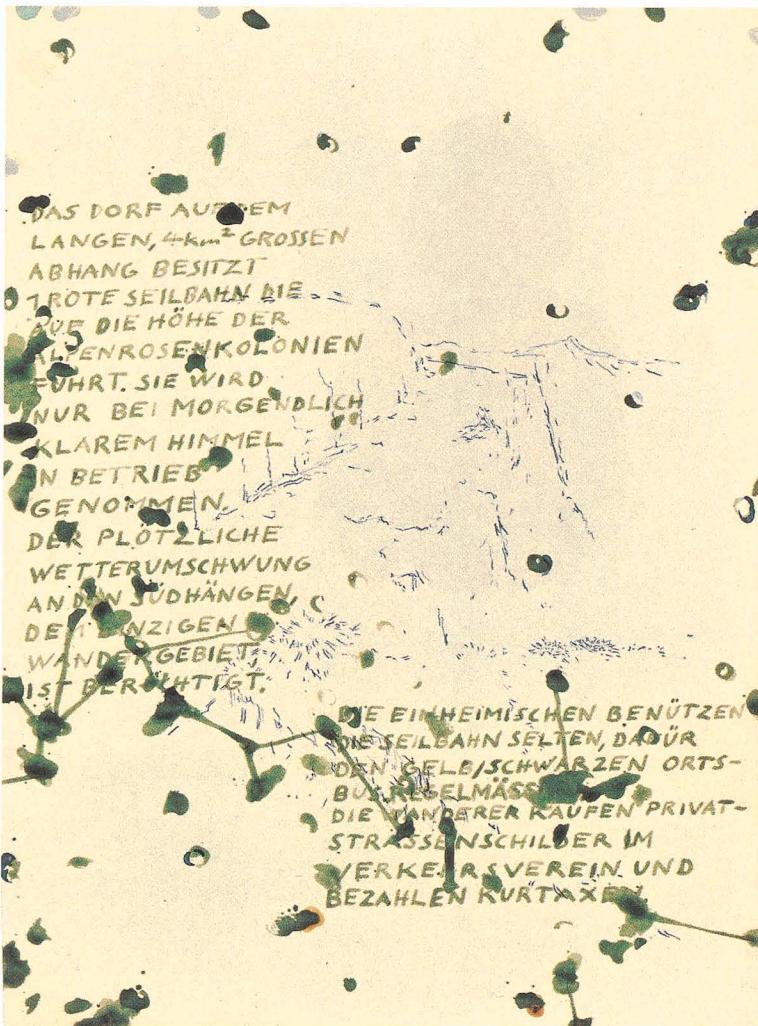
Flüssigprojekt 1, 1997

3-teilig, Tusche, Aquarell auf Papier, je 32×23,5 cm

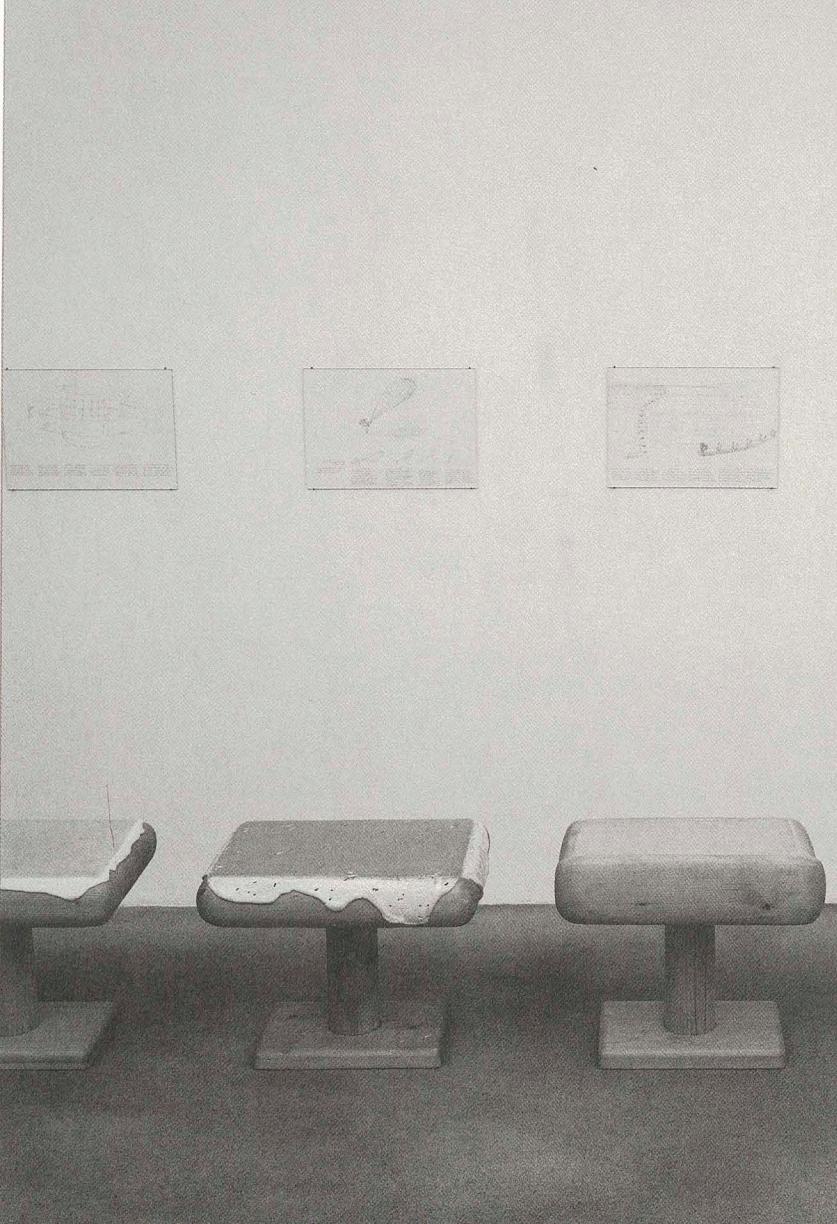
Liquid Project 1, 1997

3 parts, ink, watercolor on paper, each 32×23,5 cm









**Schaukelnde Dimensionen  
Zu den Projekten Mario Salas**

Hans Jürgen Balmes

Die *Projekte*, die Mario Sala seit zehn Jahren in loser Folge schafft, scheinen auf den ersten Blick unauffällig auf DIN-A4 notierte Skizzen, Entwürfe und Texte zu sein. Tritt man aber näher und liest sich hinter den Augenschein, verliert sich der Eindruck des Improvisierten, und der Betrachter, der gleichzeitig Leser ist und umgekehrt, kippt in eine Welt schaukelnder Dimensionen: Grundriss, Gebäudeaufsicht, Vogelschau, Mikrogramm. Innen- und Außenräume sind auf groteske Weise ineinander verschlungen und tauschen ihre Funktion. Auf manchen Blättern kann sich der Betrachter als Reisender imaginieren, der gerade das Atlas-Gebirge durchquert hat oder eine Wüste durchschwimmt: von oben nach unten in einem Silo und nicht im Wasser einer Oase. Auf anderen Zeichnungen wird der Eintretende Opfer eines übergewichtigen Barmanns oder Zeuge einer Selbsthinrichtung: aus dem Unendlichkeitsraum der Wüste in die Strafkolonie.

Ausgangspunkt eines Projekts ist oft das Nicht-Auflösbare eines Gesprächs – deshalb die häufigen Bars? – oder einer Begegnung: ein Geruch, ein unvertrautes Wort, um das sich wie ein Mantel eine Idee legt, eine Geschichte, die in Skizzen weiterverfolgt wird. Aus der Projektion etwas Inkommensurablen wird ein Projekt, bis die Irritation im vorgestellten Plan ein Mass gefunden hat: die Zeichnung. Das auslösende Moment der Entstehung scheint in der Betonung sinnlicher Details aufgehoben zu sein: «Der noch gewohnte Spaziereindruck im Wiesenbereich wird im grossen Ackerfeld durch die aufgeworfenen braunen Erdschollen gestört.» Doch dieser Eindruck mag nur eine ferne Korrespondenz zu dem ursprünglichen Reiz enthalten.

Dessen Irritation grenzen Bild und Text gegenläufig ein. In der Zeichnung entdeckt der Betrachter mehr und mehr Details, die funktionell miteinander verknüpft scheinen, doch den Zweck ihres Zusammenwirkens nicht preisgeben. Diese Offenheit reizt die Vorstellungskraft zu immer gewagteren Spekulationen:

Duchamps Pissoir auf ein hochgeklapptes Hochzeitsbett montiert? Doch solchen Gedankenspielen fährt der Text in die Parade, indem er eine Gebrauchsanweisung für die projizierte Installation vorschlägt. Häufig benutzt er dazu die Sprache der technischen Dokumentation mit ihrem Gestus selbstverständlicher Eindeutigkeit, um mit der Präzision der Zahl etwas vielleicht wenig plausibel Erscheinendes zu überspringen.

Der Text ist so keine barocke Subscriptio, die die im Bild symbolisierte Geschichte auslegt oder auf ein Exempel zuführt. Oft besitzt er einen wesentlich erzählerischen Zug, der den nun zweifach entziffernten Details – im Bild und im Wort – einen grotesken Drall gibt, mit dem die Assoziationen zwischen der Zeichnung und dem Geschriebenen wie zwischen den Banden eines Billardtisches herumtitschen und auf ihren Bahnen Erzählmomente anklicken, die auf eine mögliche, uns aber lakonisch-listig vorenhaltene Geschichte weisen. Die *Projekte* kreisen um Leerstellen.

Bleibt die Vorgeschichte des Projekts, die auslösende Anekdote, ausgebendet, besteht doch um den Fortbestand des Projektions ironische Sorge: Reinigungen und Reparaturen sind vorgesehen – als Kaffeesatzwelle, die das Gefängnis mit koffeinierten Rostpartikeln fermentiert, oder als konkretes «Stuhlersatzteil» für das nur «lose» mit Sinn bestuhlte Naturtheater mit seinen «Hartholzwinkeln».

Den Nachhall eines solch körnigen Wortes im Ohr, blättert der Betrachter zum nächsten Projekt weiter, ein neuer Grundriss, ein neues Modell – wieder konkrete Hinweise für die Realisierung. Aber die aufeinander folgenden *Projekte* sprechen je nur für sich. Die Arbeit an einem Blatt ist beendet, wenn die Annäherung an das Nicht-Aufgelöste abgeschlossen ist, der Impuls sich aufgezehrt hat: der Raum ist entworfen, ein weiterer Horizont zur Neigung gebracht, ein sinnlicher Eindruck nachkonstruiert. Ein Beweis der Idee, indem man das Projekt etwa baut, was ja, wenn auch mit erheblichen Mitteln, zu bewerkstelligen wäre, ist nicht vorgesehen – die Präzision des Projekts ist in der Präzisierung einer Vorstellung beschlossen. Wie eine Übersetzung versuchen die *Projekte* ein verlorenes Original zu rekonstruieren: man kann sich die

Windmühle Don Quijotes vorstellen, aber hüte sich vor dem Glauben, der Ritter würde erscheinen, falls man sie nachbaut. Dann wäre man nur eine zweite traurige Gestalt, die, in ihrer Phantasie blind, das Fiktive für das Reale nimmt. Mario Salas *Projekte* beharren auf dem Abstand des Fiktiven, entfalten mit Strichen und Worten den Zwischenraum, in dem Kunst entsteht.

Ein mit den raffinierten Spiegelungen von Borges angereicherter Brodthaers, der darauf verzichtet, die Wolken als Watte in blau gestrichene Einmachgläser zu sperren?

Im Kunstmuseum Winterthur hingen sechs Projekte Mario Salas in einem Raum voller Zeichnungen dieses Jahrhunderts: expressiv breiter Strich und meditative Zurückhaltung bestimmten den Saal, in dem den *Projekten* eine ganze Wand eingeräumt war. Salas dünner, fast zaghafter Strich, die seltenen und kargen Farbandeutungen, das schräge Lettering der Schrift, das sich von Arbeit zu Arbeit anders legt, schoben sich leise und selbstbewusst an ihren Ort. Wie der Erfinder des Pissoirs spielten Zeichnung und Text mit dem Betrachter Hase und Igel, und der Weg des Lesenden mäanderte sich von Blatt zu Blatt. In Mario Salas Atelier ist kein Schachbrett zu finden.

**Project**  
1996  
**Pencil on paper**  
210×287 mm

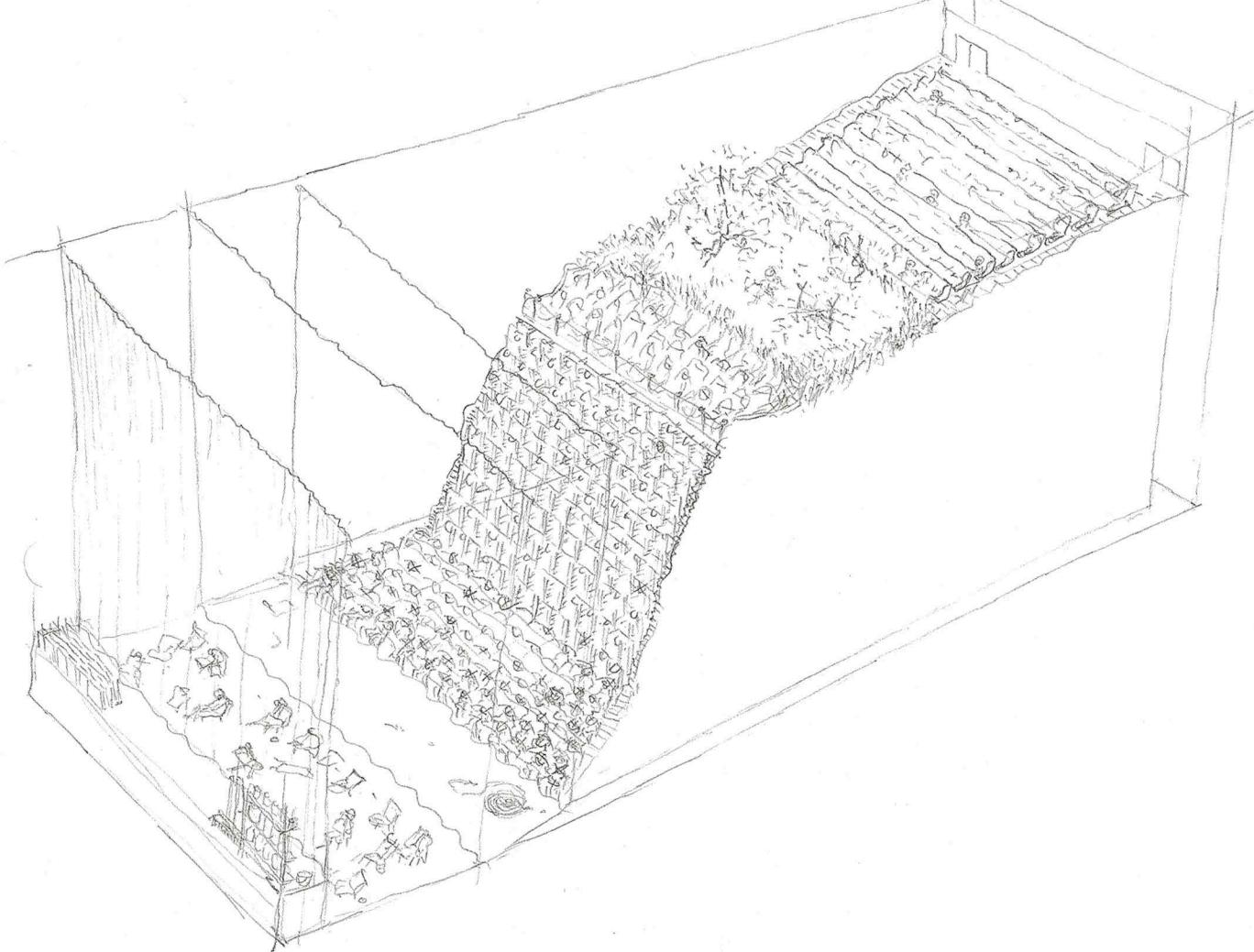
The auditorium is 90 m long and 30 m high. There are two entrances at a height of 28 m. In the first section long benches of light-colored wood are loosely spaced. Muted snatches of speech can be heard despite the fact that people are walking in and out. The meadow, an intermediate area with low shrubbery, receives daylight through a hole in the ceiling. The tattered slope is followed by three rows of plush armchairs overlooking the break. The latter consists of 13 rows of narrow hard-wood angles steeply staggered down a drop of 11 m. The murmuring in the twilight increases up to the high curtain floodgate. The latter consists of a heavy yellowish brown and a dark red fabric. The room in front of the yellowish white curtain has scattered seating and is illuminated by lights on the ceiling. In contrast to the floodgate, this curtain cannot be opened. Behind it, there is room to store cleaning equipment and spare parts for the seating.

**Project**  
1990  
**Pencil on paper**  
210×287 mm

Five elderly gentlemen are sitting at the table, one of whom is the host. For several hours they have been conversing and drinking wine. Most of the room is in darkness. The lamps cast only a dim yellowish light. The state of inebriation has increased considerably, the subject of conversation is becoming intimate. Then the host presses a button under his chair which starts the butter-drip operations. Lumps of butter drop out of the pipes onto the lampshades, where they lie on a sieve, rimmed with a circular light bulb. In this way the sieve is warmed up and the butter melts. The butter that drips onto the table and the guests is inconspicuous and almost imperceptible. The smell of melted butter becomes noticeable but cannot be identified. The marble murmuring begins at the same time as the butter-drip operations. A complex system of pipes is mounted behind the lateral walls. A channel filled with marbles is emptied into this system. After several minutes of rumbling through the pipes, the marbles roll into the room. This does not attract attention at first since the floor is carpeted. The guests only hear a muted murmuring (the walls are sound-proofed), which gradually swells. Once in a while the eyes of a guest dart around the room. His powers of perception are too muddled to permit comprehension. The host frequently uses the word "butter-murmuring" as he speaks. The tension mounts.

**Project**  
1991  
**Pencil on paper**  
210×287 mm

The pond lies in a meadow of clover. The walking area leads through the meadow and a ploughed field. 20 meters away there is a road with a parking lot. Walkers climb an embankment to reach the intersecting paths at the edge of the pond. They stroll around the pond; the clouds are reflected in its surface. Fish can be seen in the depths, mallards fly through the air. Isolated ashes and willows stand at the lakeside, there are no benches or fireplaces. After circling the pond, walkers return to the parking lot or they discover the turn-off to the walking area. The path that circles the lake is laid out in identical dimensions at a distance of 20 meters.  $\frac{1}{4}$  of it goes through the clover,  $\frac{3}{4}$  through a ploughed field. The path consists of a stamped layer of earth on top of a thick strip of sawdust. Thus, it feels nicer to walk here than around the lake. In the field, the ploughed clumps of brown earth and the earthy damp odor intrude on the accustomed impression of taking a walk. This part of the path is also tended. Along the edges, wooden benches with concrete bases and backs are placed eight meters apart. Six benches have a fireplace with a grill in front of them. In contrast to the pond, walkers in the walking area have numerous benches, fireplaces, and a more comfortable path underfoot.



Der Zuschauerraum ist 90m lang und 30m hoch. Er hat zwei Zugänge auf einer Höhe von 28m. Im ersten Bereich sind lange Bänke aus

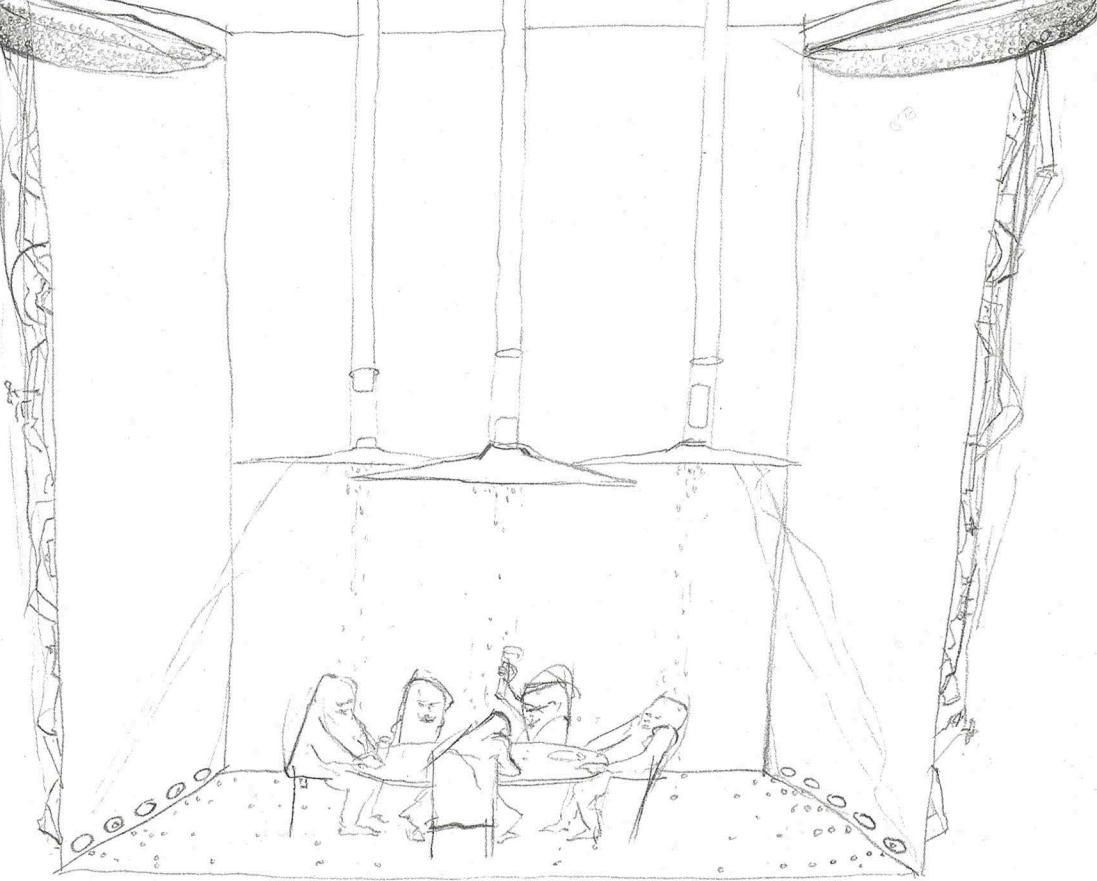
hellem Holz weitgesetzt. Gedämpfte Gesprächsfetzen können trotz der ein- und austretenden Zuschauer gehört werden. Die Wiese, ein

kurzer Zwischenbereich mit niedrigem Strauchwerk erhält Licht über ein tagsüber offenes Deckenloch. Nach der rissigen Böschung folgen drei Reihen Plüschsessel mit offenem Blick

über dem Bruch. Dieser besteht aus 13 Reihen schmalen Hartholzwinkel, auf 7m nach unten eingestaffelt. Das Gemurmel im Dämmerlicht

nimmt bis vor die hohe Vorhangsschleuse zu. Diese besteht aus einem schweren gelbbraunen und einem dunkelroten Tuch. Der Raum vor dem

letzten, weiß gelblichen Vorhang ist lose bestuhlt und durch Deckenbeleuchtung erhellt. Dieser Vorhang kann im Gegensatz zur Schleuse nicht geöffnet werden. Dahinter befindet sich der Abstellraum für Reinigungsmaterial und Stuhlersatzteile.



Am Tisch sitzen fünf ältere Herren, einer von ihnen ist der Gastgeber. Seit einigen Stunden wird diskutiert und Wein getrunken.

Der größte Teil des Raumes liegt im Dunkeln. Die Lampen spenden nur gelblich dämmriges Licht.

Die Trunkenheit hat stark zugenommen, die Gesprächsthemen werden infam. Nur löst der Gastgeber über einen Knopf unter seinem Stuhl das Buttertröpfchen aus. Butterklötzchen fallen aus den Röhren auf die Lampenschirme.

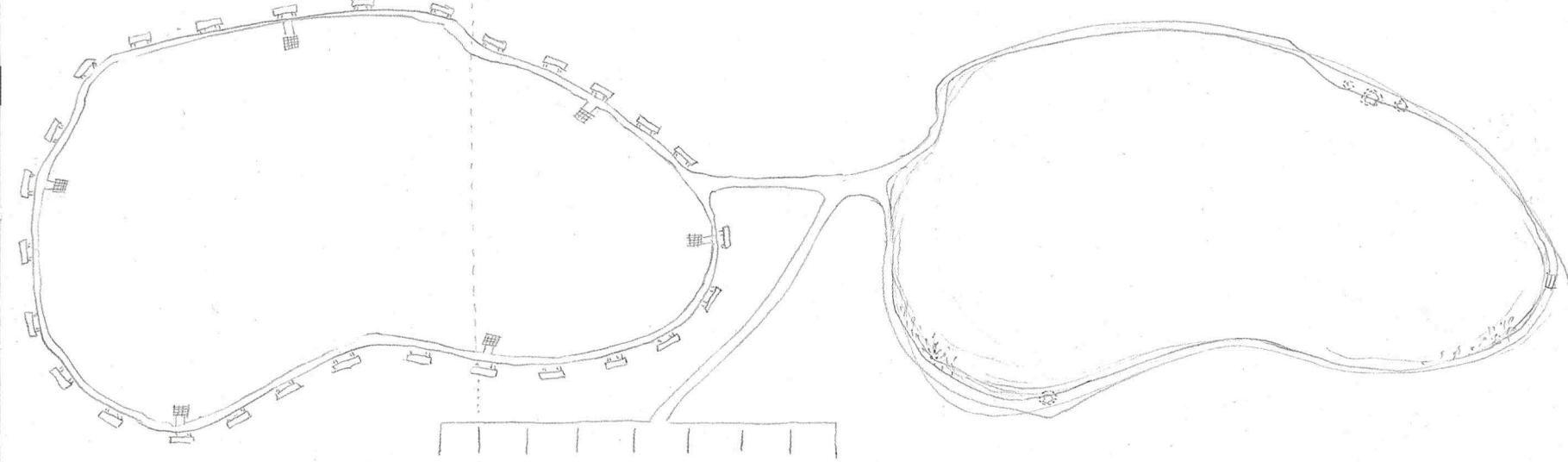


Dort liegen sie auf einem Sitz, das vor einer rimpeligen Glühlampe eingefasst ist. Das Sitz wird dadurch erhitzt und lässt die Butter schmelzen. Die Tröpfchen, die auf den Tisch und die Gäste fallen sind unerscheinbar und fast nicht zu spüren. Der Geruch nach zerlassener Butter wird bemerkt, kann aber in keinen Zusammenhang gebracht werden.

Mit dem Buttertröpfchen beginnt auch das Glasurmeln. Hinter den Seitenwänden hängt ein kompliziertes Röhrensystem. Eine Wanne, gefüllt mit Glaskugeln, entleert sich in die Röhrenkonstruktion. Die Glaskugeln rollen nach minutenlangem Verwirretem Abwärtsrollen in den Raum. Dies wird vorerst nicht bemerkt, da der Raum mit Teppich ausgelegt ist. Die Gäste hören nur ein gedämpftes Murmeln (die Wände sind schallisoliert), wobei es mit der Zeit an schwächt.

Als und zu lässt ein Guest irritiert den Blick durch den Raum wandern. Seine reduzierte Aufnahmefähigkeit verhindert ein Begreifen.

Der Gastgeber führt beim Sprechen wiederholt das Wort „Buttermurmeln“ seinen Sätzen bei. Die Irritation spitzt sich zu,



Der kleine See liegt in einer Kleeviese. Der Spazierwegbereich führt durch die Wiese und einen Acker. 20m davon entfernt ist eine Landstrasse, an der sich ein Parkplatz befindet. Die Spaziergänger

gelangen über eine Brücke zu einer an den See grenzenden Wegkreuzung hinab. Sie schlendern von den kleinen See, in dessen Wasser sich die Wolken spiegeln. Am dunklen Grund sind

Fische zu erkennen, durch die Luft fliegen Stockenten. Am Wegrand stehen vereinzelt Eschen und Weidensträucher, Bänke und Feuerstellen sind nicht vorhanden. Nach Umrundung des Sees begeben sich die Spaziergänger wieder zum Parkplatz zurück oder

sie entdecken die Abzweigung zum Spazierwegbereich. Mit den identischen Massen ist der Weg, der um den See führt, in 20m Entfernung angelegt. Zu 1/4 liegt er in der Kleeviese, zu 3/4 in einem Acker. Der Wegboden besteht aus einer gestampften Erdenschicht, die mit einem dichten Sägemehlbauw verfestigt ist.

Das Gelände auf dem Spazierweg ist somit angenehmer als auf der Seeumrundung. Der noch gewohnte Spaziererindruck im Wiesenbereich wird im grossen Ackerfeld durch die aufgeworfenen braunen Erdschollen und dem erdig fauligen Geruch gestört. Der Weg bleibt auch in diesem Teil gepflegt.

Am Wegrand stehen im Abstand von 8m Holzbänke mit Betonsockeln und Rückenlehnen. Vor sechs Bänken ist eine Grillstelle vorhanden. Die Spaziergänger haben im Spazierwegbereich, im Gegensatz zum kleinen See, zahlreiche Sitzgelegenheiten, Feuerstellen und einen begrenzteren Spazierweg.

**Project**  
1998  
Pencil, oil on paper  
210×287 mm

The bar is narrow. A height of 8,20 m and thick walls of reddish sandstone make the temperature inside bearable. Along each side of the bar, which is 22 m long and 1,20 m wide, there are twelve service hatches so that the surrounding surface of the Mexican high plateau remains visible. The barman weighs 220 pounds. He offers thick mixed drinks. Bottle racks are mounted over his head along the entire length of the bar. The bottles hang in semi-darkness. The barman can only move slowly through the bar. Part of his chest is visible from outside. His body brushes past the openings, pushing the arms and shoulders of the guests back out.

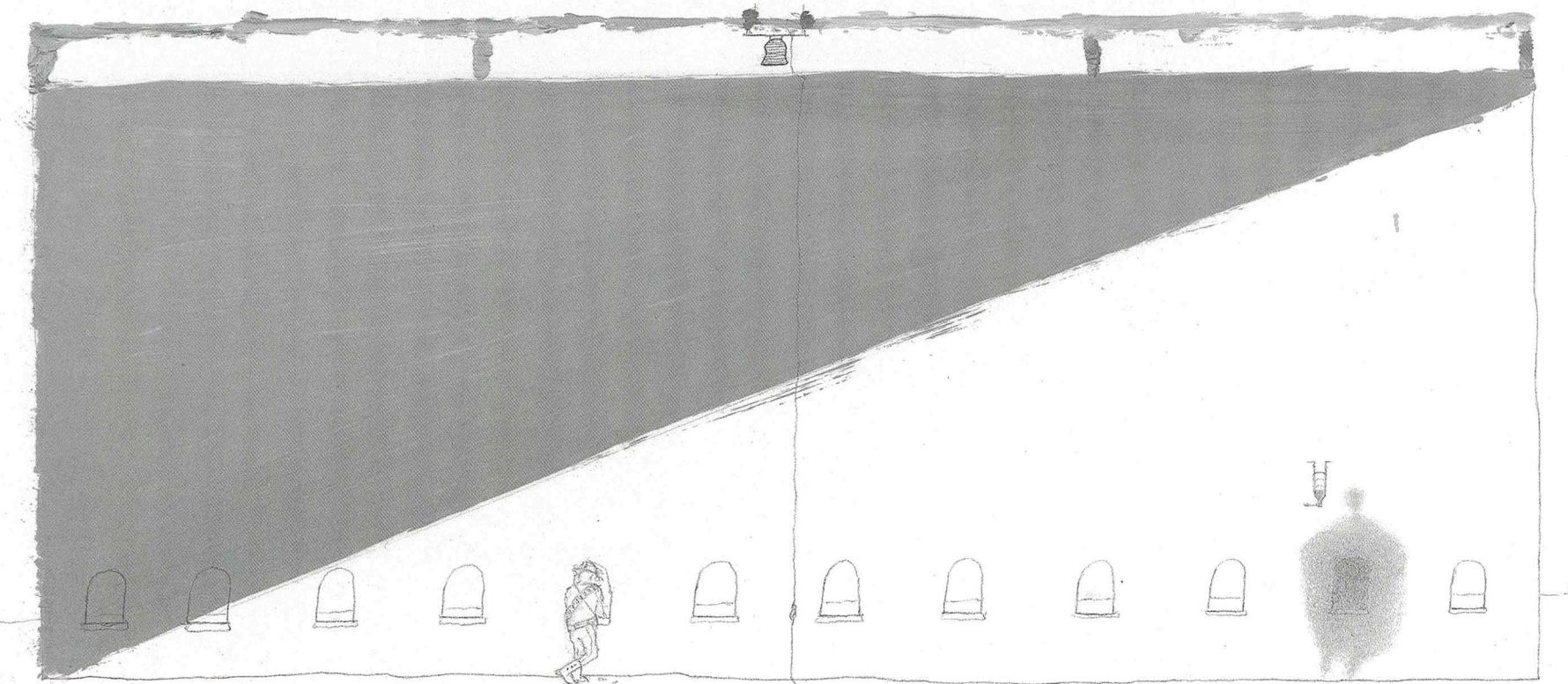
**Project**  
1997  
Pencil on paper  
210×287 mm

The breeding and café ship "Resolution", in the water since construction commenced, is to be under sail for a period of 1000 years. The continuous planting and renovations are prepared to full scale in the ship's own drawing loft. Required parts and provisions are delivered by smaller supply ships. Except for the confined living quarters, the ship consists largely of roomy café decks. The outside cafés are brightly illuminated and heated through the glass facades. A large portion of the interior corridor cafés is regularly flooded. Salt water and coffee are alternately sluiced from stem to stern at a slight incline from the roasting department next to the engine room. The stem and stern of the ship are painted red, the middle is coated with a beige vernish. Metallic tasting bits of the rather poor quality paint swirl around even in the interior due to the headwinds.

**Project**  
1990  
Pencil on paper  
210×287 mm

A rough concrete tower stands in the desert. The visitor finds the entrance on the windowless side of the tower. After pressing the elevator button in vain, he turns the iron wheel several revolutions to the right. Then, after he presses the elevator button repeatedly, the stairs are flooded. The small pool is filled up to the landing of the stairs. The entrance door opens. The elevator cabin has the same water level as the stair-pool. The visitor swims into the elevator. The door closes. The elevator goes to the top floor. There the right door of the elevator opens (as seen from the tower) and reveals a narrow hallway with the same water level again as in the elevator. At the end of the hall, bright light penetrates the concrete channel. The visitor swims through the hall to the first corner where he has to turn right. Horizontal openings extend along three sides of the tower, through which the intense sunlight illuminates the hallways. The light and the water produce nervous reflections on the concrete walls. While swimming past on the glowing desert, the visitor notes that the water level reaches to just below the windows. Having swum around the top floor, he returns to the elevator through the door on the left. The elevator goes down one floor. Again the right door opens. The visitor also swims this stretch turning right at the corners. He thus swims clockwise around all of the floors until he reaches the bottom floor.

Then the elevator door opens towards the interior of the tower: a bare silo open to the sky. The interior also has the same water level as the elevator. While the visitor was in the elevator, the water flowed into the silo from the bottom floor. Now the water flows into the interior from the second floor and lifts the visitor to the level of the second floor. All of the water in the halls empties out into the silo in uninterrupted sequence, lifting the visitor to the height of the top floor. The elevator is now on the top floor again as well and the door opens. After this door has closed behind the visitor, the right door of the cabin opens and flushes him into the hallway, since there is no water left there. A strong sense of gravity sets in, the body was immersed in water for a long time. Then the visitor navigates all of the floors without water until he reaches the exit and leaves the tower.



Die Bar ist schmal.  
Durch die Höhe von  
8.20m und die dicken  
Mauern aus rötlichem  
Sandstein ist die

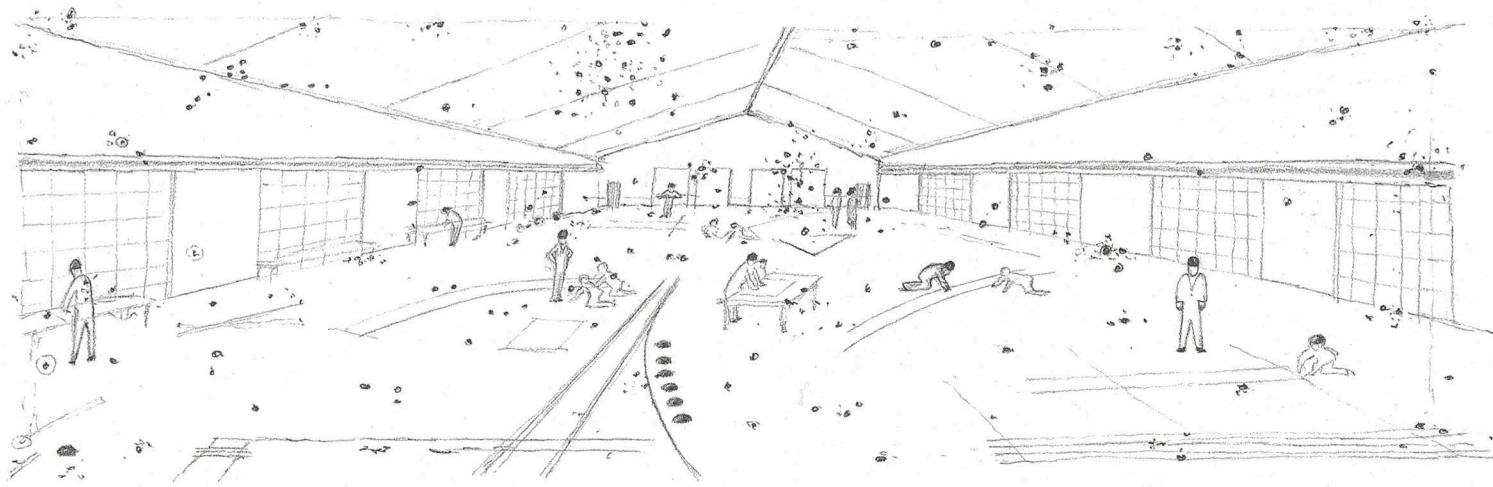
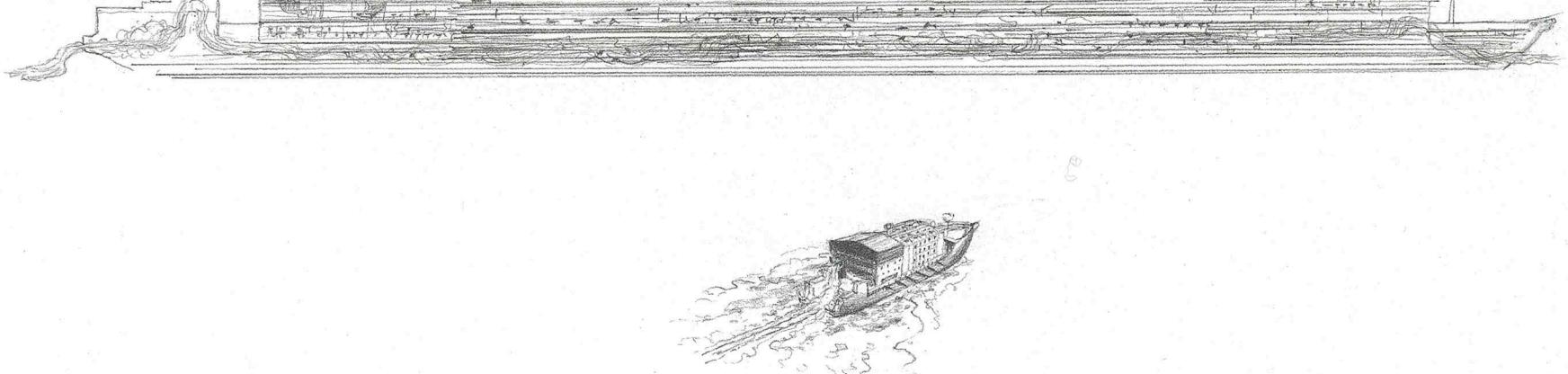
Temperatur im Innern  
erträglich. Auf jeder Längs-  
seite der 7.20m breiten und  
22m langen Bar befinden  
sich 12 Durchreichen ein-

ander gegenüber, sodass die  
umgebende Fläche der  
mexikanischen Hochebene  
sichtbar bleibt. Der Bar-  
mann ist 220 Pfund schwer.

Er bietet zäfflüssige  
Mischgetränke an. Über  
seinem Kopf sind auf der  
ganzen Barlänge Halterungen  
für Flaschen ange-

bracht. Sie hängen  
im Halbdunkel. Der  
Barmann kann sich  
nur langsam durch  
die Bar bewegen. Ein

Teil des Brustumfangs  
ist von aussen sichtbar. Der  
Körper streift an den Öffnungen  
vorbei und drückt Arme und Achseln  
der Gäste nach draussen.



Das Zucht- und Café-Schiff „Resolution“, seit Baubeginn im Wasser, befindet sich in fortwährender Fahrt für eine 1. Periode von 1000 Jahren. Der

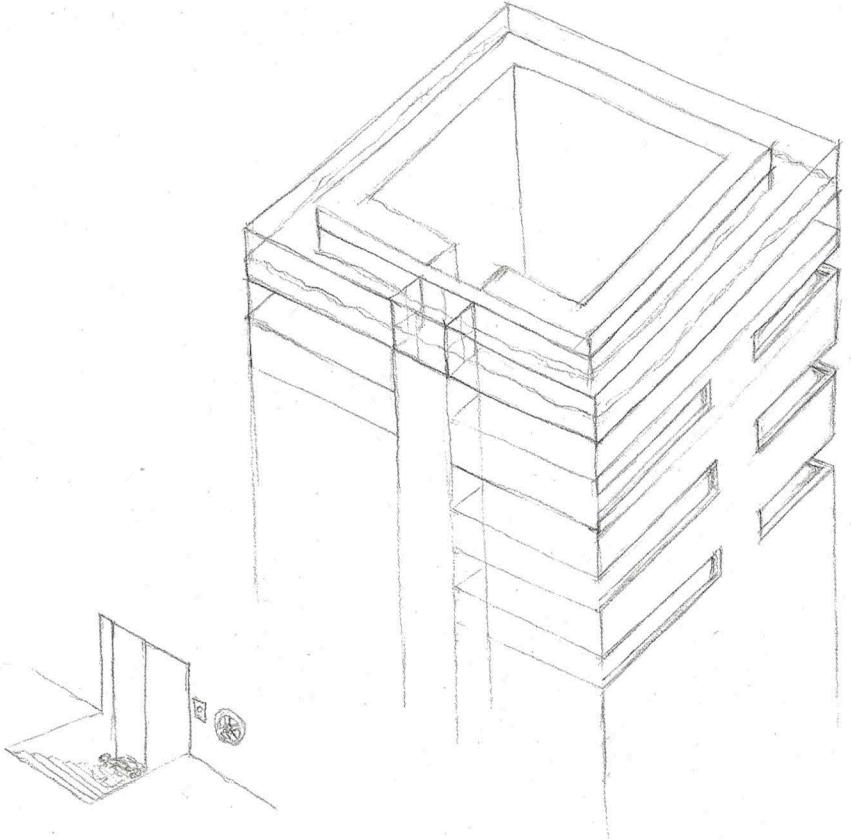
andauernde Anbau und die Renovationen werden auf dem schiffseigenen Schnürboden im Massstab 1:1 vorbereitet. Die benötigten Teile und Versorgungsgüter werden

von kleineren Zubringerschiffen geliefert. Neben den engen Unterkünften besteht das Schiff hauptsächlich aus weitläufigen Café-decks. Die äusseren

Cafés sind durch die Glasfassaden gut ausgelichtet und erwärmt. Ein grosser Teil der inneren Korridorcafés werden regelmässig

geflutet. Abwechslungsweise wird Meerwasser und Kaffee aus der Bohnenkörterei beim Maschinenraum vom Bug zum Heck in leichtem Ge-

fälle geschüttet. Das Schiff ist im Bug- und Heckbereich rot, in der Mitte beige lackiert. Der Fahrtwind lässt auch im Inneren die qualitativ schlechte Farbe als Teilchen mit metallischem Geschmack wirken.

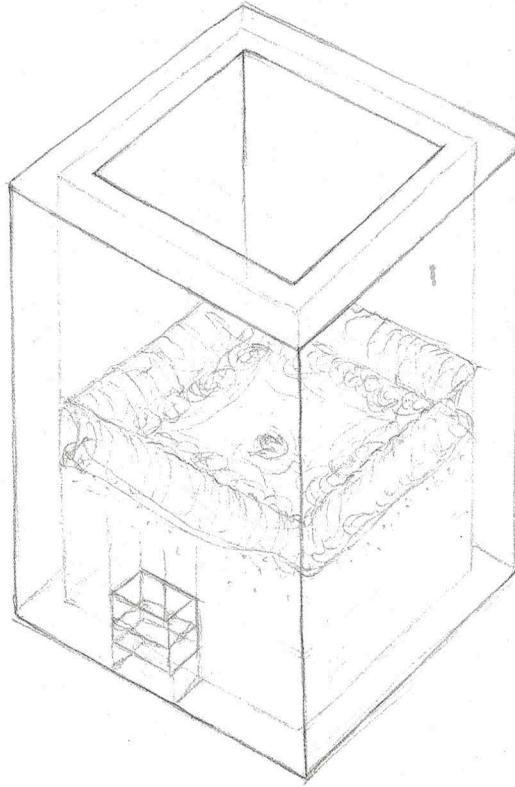


Ein Betonförm von rohem Ausserem steht in der Wüste. Der Besucher findet auf der fenster-losen Seite des Turmes einen Eingang. Nach vorgeblümten Drücken des Liftknopfes dreht er das Eisarnd in mehrere Umdrehungen nach rechts. Nun wird die Eingangstreppe nach wiederholter Betätigung des Liftknopfes überflutet. Das kleine Becken füllt sich bis zum Treppenabsatz. Die Eingangstür öffnet sich. In der Liftkabine herrscht derselbe Wasserstand wie im Treppenbecken. Der Besucher schwimmt in den Lift. Die Tür schliesst sich.

Der Lift fährt bis ins oberste Stockwerk. Dort öffnet sich die rechte Lifttür (am Turm aus gesehen) und gibt den Blick auf einen schnalen Korridor frei, indem wiederum derselbe Wasserstand wie im Lift herrscht. Am Ende des Korridorsabschnittes dringt helles Licht in den Detonkanal. Der Besucher schwimmt durch den Korridor bis zur ersten Ecke, wo er nach rechts abzweigen muss. Auf drei Seiten des Turmes befinden sich lungzeigende Fensteröffnungen, durch die das intensive Sonnenlicht in die Korridore dringt und diese ausleuchtet, das Licht und das Wasser verursachen auf den Betonwänden verwölkte Spiegelungen. Da der Wasserstand bis unter die Fensterlächer

reicht, kann der Besucher beim Vorbeischwimmen auf die glühende Wüste sehen. Nachdem das oberste Stockwerk abgeschwommen ist, gelangter durch die linke Tür in die Liftkabine. Diese fährt ein Stockwerk tiefer. Wiederum öffnet sich die rechte Lifttür. Der Besucher schwimmt auch diesen Stock nach rechts um alle Ecken ab. So durchschwimmt er sämtliche Stockwerke im Uhrzeigersinn bis in das unterste Stockwerk.

In der Liftkabine öffnet sich nun die Tür ins Turminnere, einem kahlen



Silo, der oben offen ist. Im Innern herrscht wieder derselbe Wasserstand wie im Lift. Während der Besucher im Lift war, floss das Wasser des untersten Stockwerkes in das Silo. Jetzt fließt das Wasser des 2. Stockwerkes ins Innere und trübt den Besucher auf das Niveau des 2. Stockes. In ununterbrochener Folge fließen sämtliche Korridoreinhalte in das Silo und befördern den Besucher zur Höhe des obersten Stockwerkes. Dort öffnet sich die Tür zur Liftkabine, welche sich auch wieder im obersten Stock befindet. Nachdem sich diese Tür hinter dem Besucher geschlossen hat, öffnet sich die rechte Kabinentür und schwimmt ihn in den Korridor, da sich dort kein Wasser mehr befindet. Ein verstirktes Schwimmfeld stellt sich ein, der Körper war längere Zeit von Wasser umgeben. Nun geht der Besucher durch sämtliche Stockwerke ohne Wasser, bis zum Ausgang, wo er den Turm verlässt.

**Project**  
1991  
**Pencil on paper**  
210×287 mm

The bar is a tin barracks, subsequently added as an extension to one wall. The two rooms are connected to each other the entire length of the shared wall. The back wall of the barracks is not solid but consists instead of a roller blind which is concealed behind a covering of fabric. The ceiling is low (2,20 m), the area of the room is 32 sq. m. but 1/4 of the space is occupied by the sweeping curve of the bar. 5 small tables with 3 chairs each and one larger table with 6 chairs account for the rest of the furniture. The walls are covered with blue fabric. Oil paintings in wide frames are hung on them.

The barkeeper regularly locks the entrance at 2:00 a.m. Then he rolls up the blind on the rear wall. The glaring light of the fluorescent tubes on the ceiling of the hall penetrates the dimly lit bar. On the other hand, the thick smoke and the oppressive heat of the bar escape into the big hall. The tin barracks is incorporated into the hall through this exchange. The guests can leave the bar via the hall. The room is brightly illuminated by numerous lamps on the ceiling, the walls are whitewashed and bare; seen from the bar, the hall appears to be empty. The floor of the hall adjoins the tables in the bar. It is covered with a layer of dust, 5 cm thick. The guests walk to the exit along a 2-meter-wide, dust-free lane. Several propellers of different shapes are propped against the rear wall of the hall, but they are too far away to be distinguished clearly. Only briefly do the guests perceive the empty room and the glaring light that falls on the dust.

**Project**  
1998  
**Pencil on paper**  
210×287 mm

The penthouse is an aluminum container, lifted with cranes to the top edge of large buildings. The roofs of casinos and hotels have the required dimensions. Placed inside the container is the lockable room with the chromium-plated rear wall. Inlaid in the latter are the five blades with iris apertures for arms, legs, and head. The steel doors of the chamber remain locked until the imposed sentence has been executed. The delinquent has the option of taking an assistant along to the penthouse. The sentence is carried out by the delinquent himself. The severed extremities expire in the sand of the fenced-in corral.

**Project**  
1997  
**Pencil on paper**  
210×287 mm

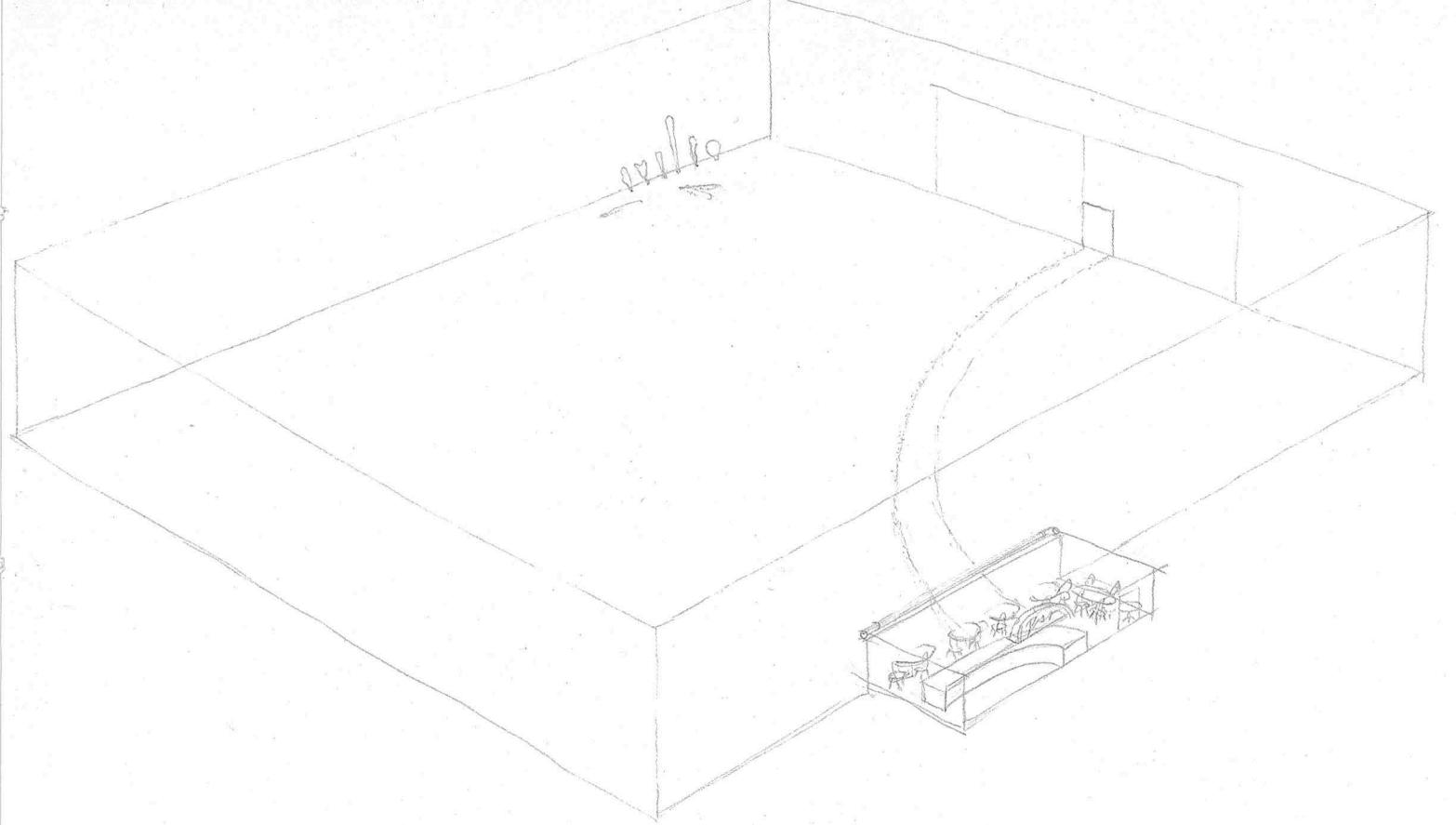
The pissoir is located next to the dry goods on the 3rd floor. It is inserted in a mattress. The lamps on the nightstands are lit throughout opening hours. The lampshade on the corner commode has been replaced by a cherry colored scent stone, 25 cm wide. The colors of the mattress change around the pissoir from the drops of uric acid.

**Project**  
1990  
**Pencil on paper**  
210×287 mm

The slope is located at the edge of the desert after the last foothills of the Atlas massif. The hiker reaches the foot of the talus after crossing the massif. Only an immense ramp-shaped deposit can be seen from this vantage point. A red arrow points up the slope so that the hiker chooses this path instead of walking around the ramp. There is no proper path across the talus; the hiker has to climb over the boulders. These are all approximately the same size (1 m Ø), more or less round and consist of copper-colored stone from the Atlas massif. The hiker still cannot see what is on top or behind the ramp. The view upwards reveals only the blue sky. On the crest, the hiker has reached a height of 30 m and sees the desert in front of him

and below the sand staircase, a concrete tower 30 m high. From the supporting wall of the talus, he jumps onto the top landing (distance, wall to landing: 1,20 m). Climbing down the sand ramp to the next landing should preferably be done with concentrated calm. The sand is piled up to a height of 3 m; the gradient of the slope is 35–40°. It is therefore possible that one might begin sliding or running even though one sinks into the sand. The landings are enclosed with elastic, close-mesh fencing for safety. From landing to landing, the hiker becomes increasingly confident in the use of the sand stairs. He can now run past the floors, letting himself slither into the elastic fencing and immediately tumble on, running down to the large sand stairs at the bottom in a short time.

If several hikers use the stairs at the same time, the trickling sand will become more intense due to the material pouring over the sides. The sand can be replaced through a ladder inside the tower and through openings at each landing.



Die Bar ist eine Blechbaracke, die nachträglich an eine Seitenwand einer Lagerhalle gebaut wurde. Die beiden Räume sind untereinander über die gesamte Kontaktfläche verbunden. Anstelle einer festen Barwackenrückwand dient ein Rollladen, der auf der

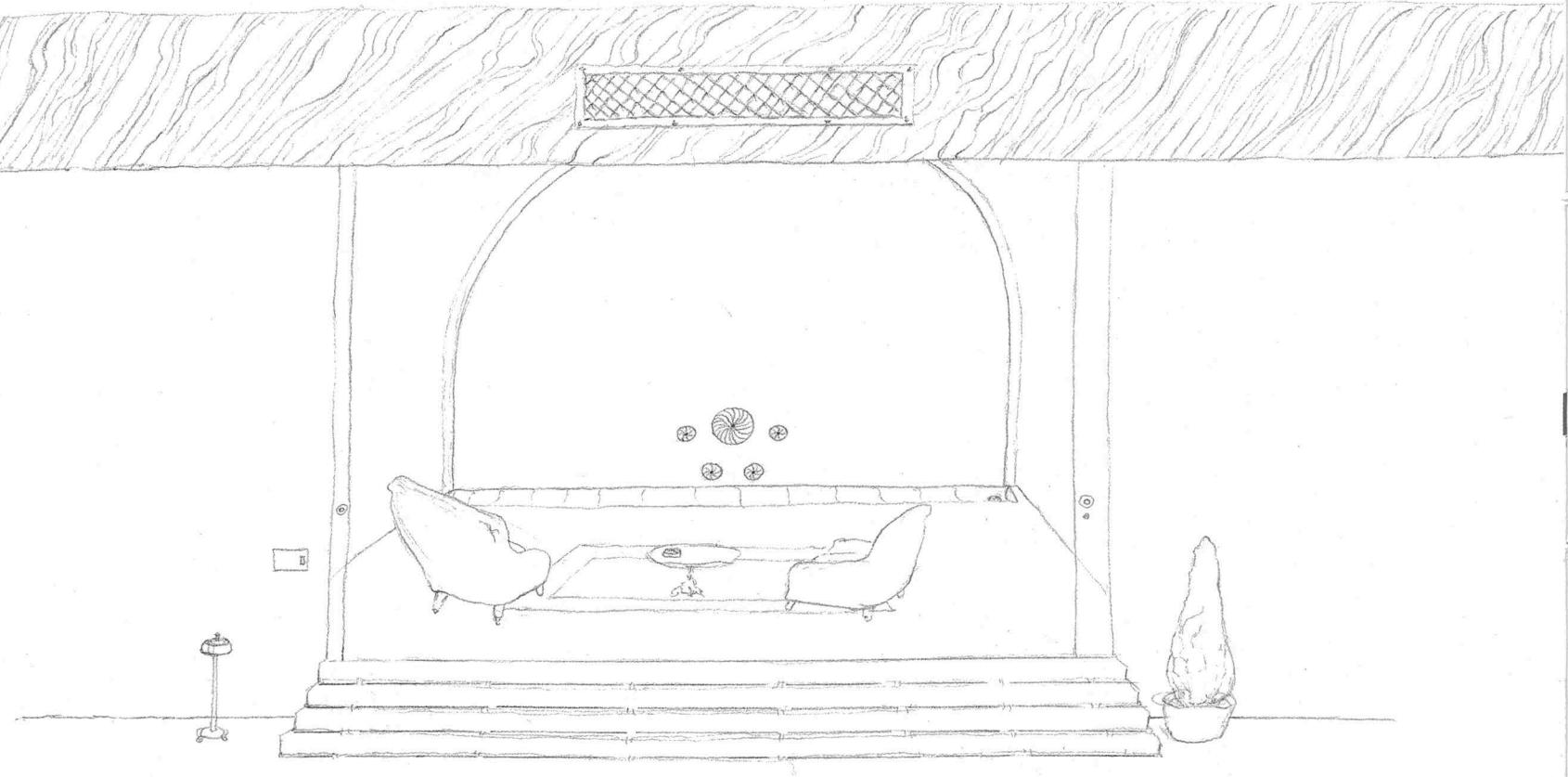
Barinnenseite mit einer Stoffbahnbahn kaschiert ist als Abgrenzung. Die Decke ist niedrig (2,20m), die Raumfläche beträgt 32m<sup>2</sup>, wobei 1/4 der Bar vor dem grosszügig geschwungenen Tresen eingenommen wird. 5 kleinerne Tischchen à 3 Stühlen und 1 grosser abstellbar gehörten zum weiteren Mobiliar. Die Wände sind mit blauen

Stoffbahnen bespannt. Breit gerahmte Ölbilder hängen davon. Von 2 Uhr schliesst der Wirt jeweils die Eingangstür ab. Darauf öffnet er den Rückwandrollladen, das grelle Licht von den Leuchtstoffröhren zu der Hallendecke dringt in die dämmerige Bar. Andererseits

verflüchtigt sich der dichte Rauch und die drückende Hitze der Bar in die grosse Halle. Die Blechbaracke wird durch diesen Austausch der Halle einverlebt. Die Gäste können die Bar durch die Halle verlassen. Der Raum ist durch zahlreiche Deckenlampen

hell ausgelichtet, die Wände sind weiss getüncht und kahl, von der Bar aus scheint die Halle leer zu sein. Unmittelbar hinter den Tischen beginnt der Hallenboden. Dieser ist von einer 5cm dicken Staubschicht bedeckt. Die Gäste werden über

eine 2 m breite staubfreie Bahn zum Ausgang geleitet. An der hinteren Hallenwand stehen verschiedene geformte Propellerblätter, die jedoch durch die grosse Distanz schwer zu erkennen sind. Da keiner kann und das grelle, auf den Staub fallende Licht nehmen die Gäste nur kurze Zeit wahr.



Das Penthouse ist ein Aluminium container, der mit Kranen an den Rand hoher Gebäude gehoben wird. Die Dächer von

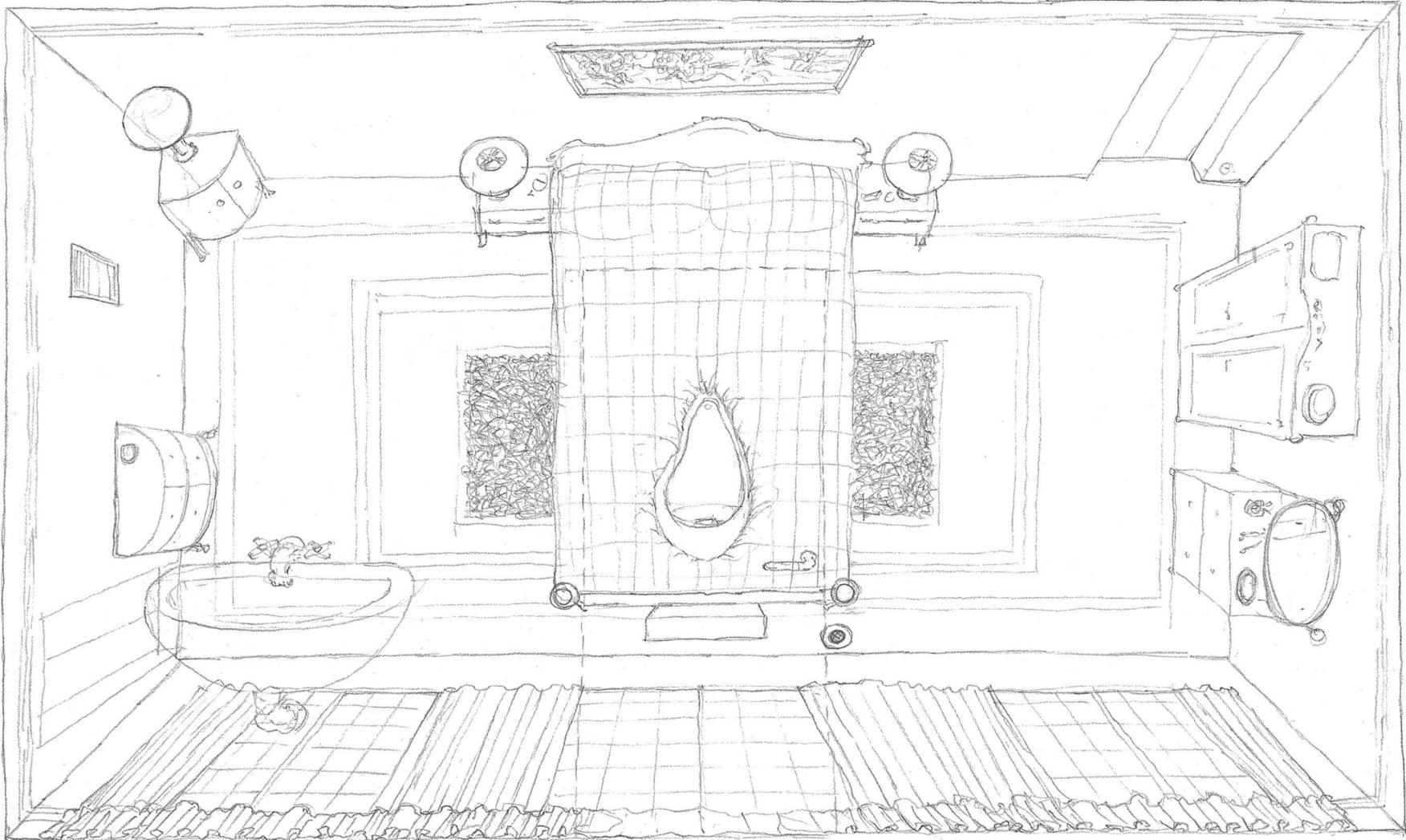
Casinos, Warenhäuser und Hotels weisen die nötigen Masse auf. Im Innern des Containers befindet sich die ab-

schliessbare Kammer mit der verchromten Rückwand. In diese sind die 5 Klingen mit Iris verschluss für Arme,

Beine und Kopf eingelassen. Die Stahltüren der Kammer bleiben bis zum Vollzug des geforderten Strafmaßes

geschlossen. Der Delinquent hat die Möglichkeit einen Beistand in das Penthouse zu nehmen. Der

Vollzug wird vom Delinquenten selbst durchgeführt. Die abgetrennten Gliedmassen verfallen unten im Sand der eingezäunten KÖPPEL.



Das Pisseoir liegt neben der Mercerie-abteilung im 3. Stock.

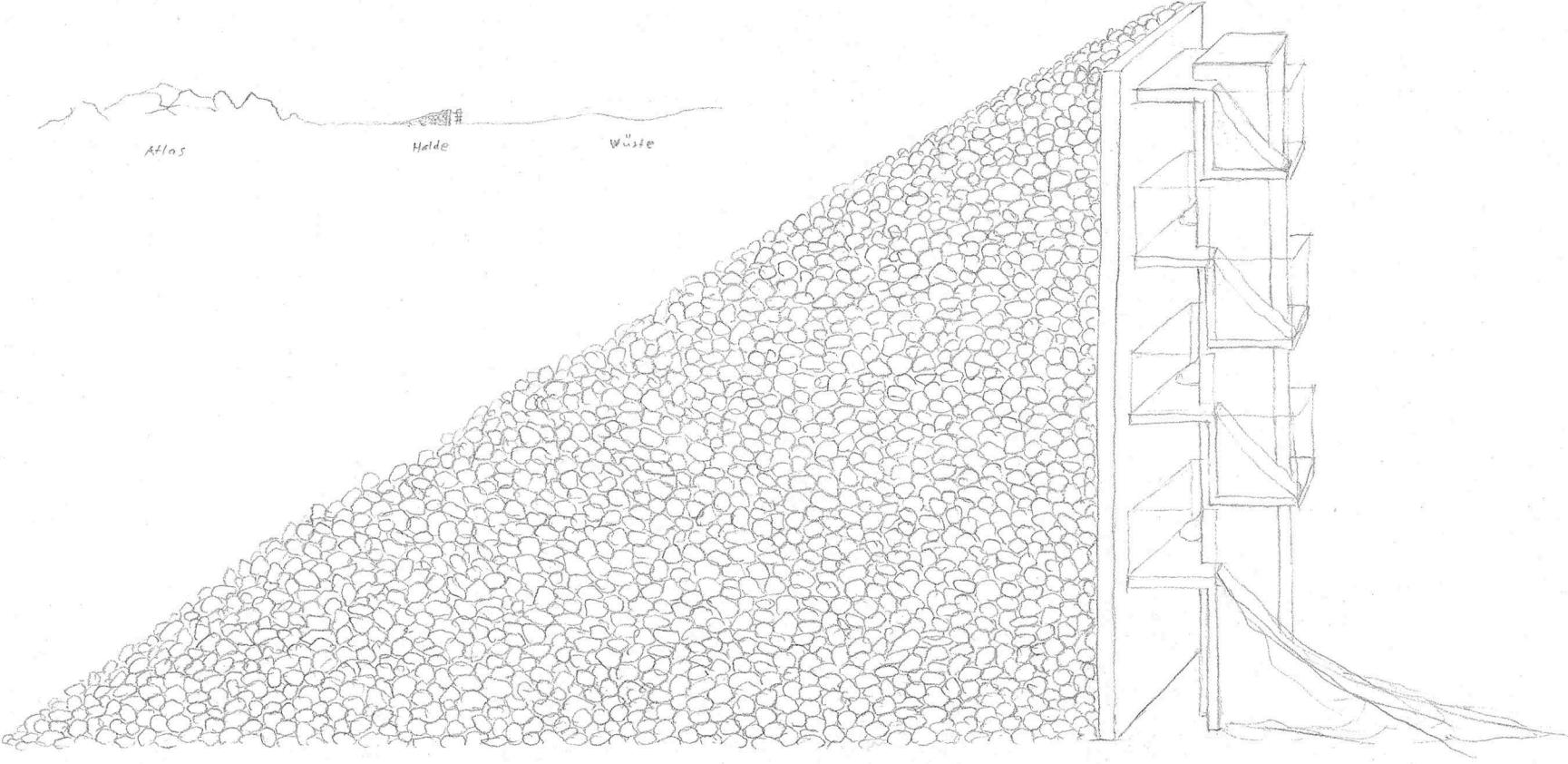
Es ist in die Matratze versenkt. Die Nachttischlampen sind

während der Öffnungszeiten immer in Betrieb. Der Lampenschirm auf der

Eckkommode ist durch einen 25cm

breiten, kirschfarbenen Duftstein ersetzt. Die Matratzen-

farben um das Pisseoir verändern sich durch Hamsäuretropfen.



Die Hölde liegt am Rande der Wüste, nach den letzten Ausläufern des Atlas.

Der Wanderer erreicht nach Durchquerung des Gebirges den Fuß der Geröllhalde.

Von diesem Standpunkt aus ist nur eine gewaltige rampenartige Aufschüttung zu erkennen.

Ein roter Pfeil auf einem Geröllbrocken zeigt den Haldenhang hinauf, sodass der Wanderer diesen Weg wählt, anstatt die Aufschüttung zu umgehen.

Ein eigentlicher Weg über die Hölde existiert nicht, der Wanderer muss über die Gesteinsbrocken hinunterklettern. Diese sind alle ungefähr von gleicher Größe ( $\varnothing 1m$ ), rundlich und aus kupferfarbenem Atlas-

gestein bestehend. Noch immer ist für den Wanderer nicht erkennbar, was sich auf der Hölde oder dahinter befindet.

Die Blickrichtung führt in den blauen Himmel.

Auf der Kante steht der Wanderer in 30 m Höhe und sieht vor sich die Wüste und unter sich die Sandtreppe, ein 30 m hoher Betonturm. Von der Haldenstützmauer springt er auf dem obersten Etagenboden hinüber.

(Entfernung Mauer - Boden: 1.20 m.)

Das Hinuntersteigen über die Sandaufschüttung in die nächste Etage sollte mit Vorsicht in konzentrierter Ruhe durchgeführt werden. Der Sand ist auf eine Höhe von 3 m aufgeschüttet, das Gefälle beträgt  $35-40^\circ$ . Demzufolge ist es möglich, dass man trotz des Einsinkens im Sand ins Rutschen oder Rennen gerät. Die Etagenböden sind zur Sicherheit mit einem elastischen, engmaschigen Gitter eingezäunt.

Der Wanderer geringt von Etage zu Etage mehr Sicherheit in der Benützung der Sandtreppe. Er kann die Stockwerke nacheinander passieren, seinen Körper vom Drachtgitter auffangen lassen und sofort weiterstumblend in kurzer Zeit die unterste grosse Sandrampe hinablaufen.

Beobachten mögliche Wanderer die Treppe gleichzeitig, wird das Sandstück durch das überschwappende Material intensiver. Der Sand kann über eine Leiter im Turminnern und durch Öffnungen auf den Etagenböden erneuert werden.



## Dizzying Dimensions

Mario Sala's Projects

Hans Jürgen Balmes

The *Projects* Mario Sala has created in loose sequence over the past ten years consist, at first sight, of unremarkable sketches, designs, and texts on DIN-A4 (ca. 8×11) sheets of paper. On closer inspection and reading, the improvised impression fades and the viewer-cum-reader is propelled into a world of dizzying dimensions: ground plan, elevation, bird's eye view, microgram. Interiors and exteriors are grotesquely intertwined and their functions exchanged. On some of the sketches, the viewer can imagine himself a traveler who has just crossed the Atlas massif or swum through a desert: not in the water of an oasis but in a silo, from top to bottom. In other drawings, the visitor becomes the victim of a heavyweight barman or witness to a self-execution. Viewers are buffeted from the infinite space of the desert to the intimacy of the penal colony.

Point of departure is often a conversation that cannot be resolved – does this explain the many bars? – or an encounter: a smell, a non-familiar word cloaked in an idea, a story unraveled in sketches. A project emerges out of the projection of something incommensurable, until the irritation of the introduced plan has found a measure: the drawing. The initial stimulus seems to be suspended through the emphasis on sensual details: “The still familiar impression of taking a walk in the area of the meadow is disrupted by the large brown lumps of earth in the plowed field.” An impression ensues that may only be remotely associated with the original stimulus.

This unease is heightened by the counterpoint between picture and text. One discovers more and more details in the drawing that seem to be functionally related without revealing the purpose of their interaction. This indeterminacy provokes increasingly daring speculations: Duchamp's urinal mounted on an up-ended wedding bed? But imaginative meanderings of this kind are cut short by the text which suggests how the projected installation might be used. The wording is often couched in the language of technical instructions with

their gesture of self-evident clarity, and anything that might seem implausible is camouflaged with a mathematical precision.

Thus the text is not a Baroque subscriptio that elucidates or epitomizes the story symbolized in the picture. In fact, it often possesses a narrative cast that gives the details a grotesque twist. Twice decoded, in writing and in drawing, the associations between picture and written word bounce back and forth as if between the cushions of a billiard table, their trajectories striking narrative moments that hint at mysterious stories, slyly and laconically withheld from us. The projects circle around blank spaces.

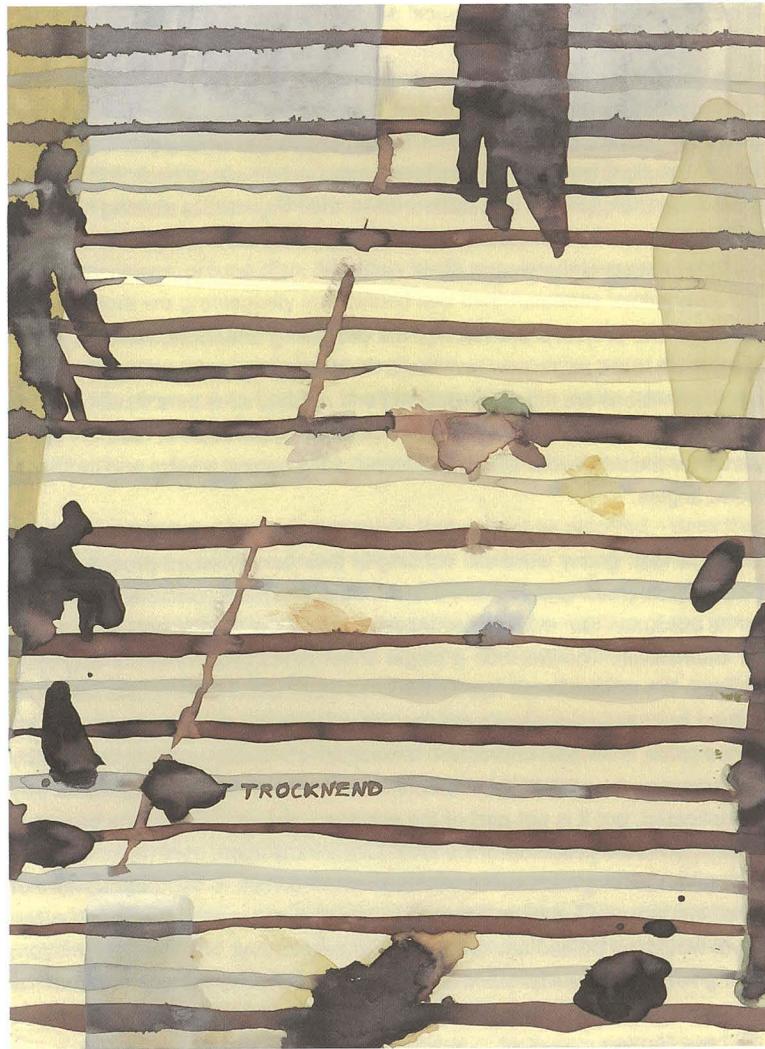
Although the project's pre-history, the propelling anecdote, remains in the dark, there is still ironic concern about the continuation of the projected non-story: provisions are made for cleaning and repairs, such as a wave of coffee grounds that ferments the prison with caffeinated particles of rust, or "spare parts" for the somewhat abstruse seating of the natural theatre and its "hard-wood angles."

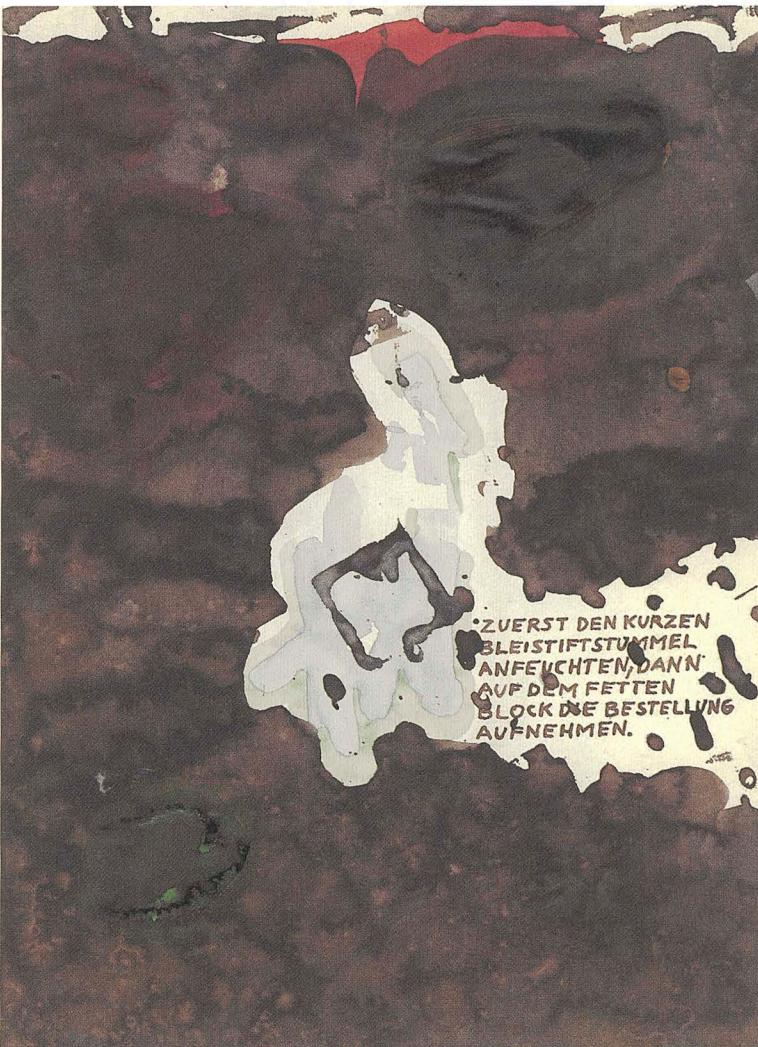
With this last, grainy word still echoing in their ears, viewers proceed to the next project, a new ground plan, a new model, and more concrete instructions for its execution. But though they follow in sequence, the *Projects* each speak for themselves. The work on a single sheet is resolved when its approach towards the unresolvable has come to a halt, when the impulse has consumed itself: the space has been designed, another horizon brought to an inclined close, a sensual impression reconstructed. Demonstrating the idea by implementing the project, for example, is potentially feasible though extremely complicated, but it is not part of the scheme – the precision of the project is subsumed in the precision of the idea. Like a translation, the *Projects* seek to recover a lost original: Don Quixote's windmill comes to mind but beware of believing that the knight will appear, should one reconstruct it. Such a believer would but be another "tragic hero of the saddest," blind of imagination, taking fictions for reality. Mario Sala's *Projects* insist on detachment from the fictional; their pencil strokes and words create the interstitial spaces that are the breeding grounds of art.

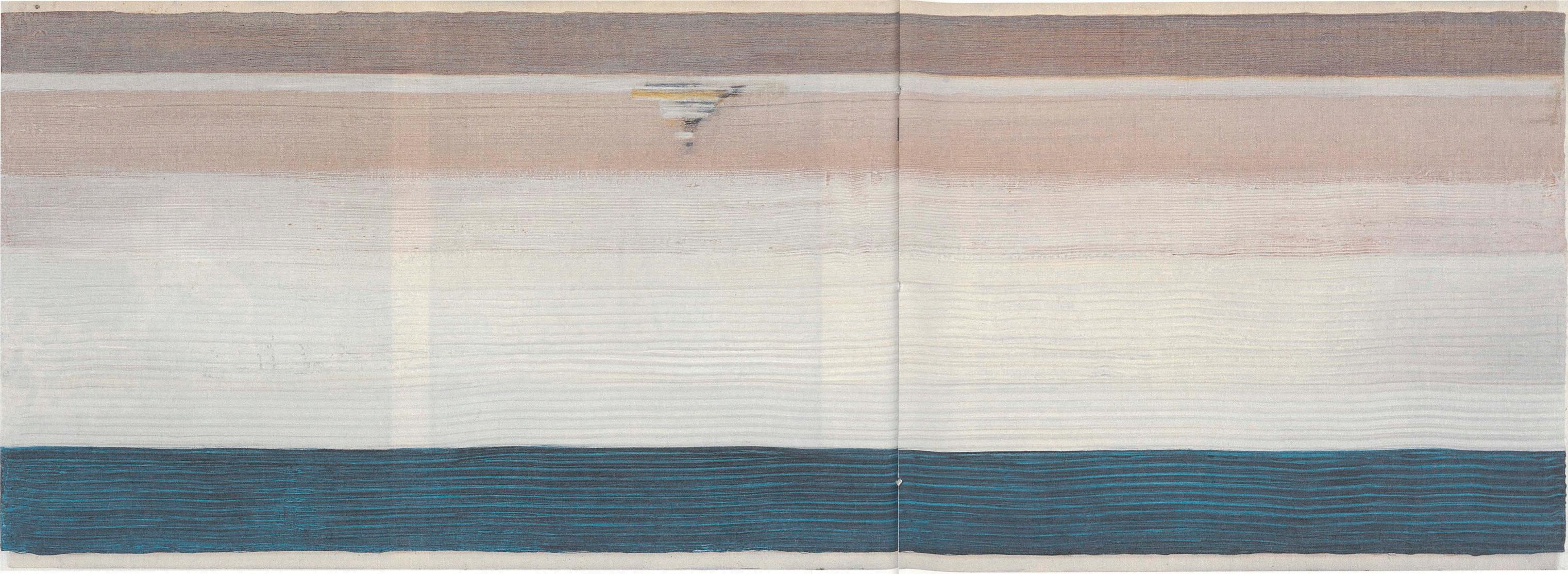
A Brodthaers, enriched with the refracted sophistication of a Borges, without confining clouds in the form of cotton into preserving jars painted blue? At the Kunstmuseum in Winterthur, six of Mario Sala's *Projects* were hung in a room full of 20<sup>th</sup> century drawings: expressive, broad strokes and contemplative reserve characterized the room, in which one entire wall was devoted to the *Projects*. Sala's thin, almost hesitant stroke, the rare and sparse indications of color, the slanted lettering of the handwriting, varying from work to work, all forged a place for themselves with quiet self-assurance. Like the inventor of the pissoir, drawing and text play tortoise and hare with the viewer, and the reader's path meanders from picture to picture. There is no chessboard in Mario Sala's studio.

Flüssigprojekt 6, 1997  
3-teilig, Tusche, Aquarell auf Papier, je 32×23,5 cm

Liquid Project 6, 1997  
3 parts, ink, watercolor on paper, each 32×23,5 cm







1997/98, 55×160 cm



The CORRAL and Fragile Happiness  
Mario Sala's Hybrid Spaces

For my song Elizabeth –  
from the ancient avenue  
the wind carries it to the sea -  
and from that tree,  
it is like a dream,  
*Elizabeth.*

For my song  
Elizabeth – through the ancient  
avenue on to the sea,  
filled with happiness I listen  
to the magic music.

Shadows of the past  
look down from the ancient castle,  
they beg and beseech you,  
oh, do be clever,  
you don't have forever,  
you'll be so sorry,  
*Elizabeth.*

For my song Elizabeth –  
open heart, soul and ear  
along with that choir,  
tenderly singing  
and bringing you greetings,  
*Elizabeth.*

The song “Elizabeth,” in its entirety and cut into bits, plays a central role in Mario Sala's installation, *Ballroom* (ill. p. 2). The source of the sound is not a treetop but a chandelier modified with paint and tin. Heard from a horn loud-speaker on the chandelier are “Elizabeth,” then a sampled, dragging and slightly menacing waltz, and finally a more relaxed but also not entirely intact song by a certain Harry Nilsson. The three elements alternate, sometimes with extremely abrupt transitions. The sense of menace is followed by something that seems to be more relaxing, and then again by this fragile happiness.

“Elizabeth” is sung by the Günter Kallmann Choir. It is an old song of Celtic origins. The recording of the Günter Kallmann Choir dates from the early sixties. The rapport between smiling choir, committed conductor and the smooth, seasoned orchestra, a small big band, is the ultimate in perfection. When the musicians paraphrase the song with their instruments, they add just the right emphasis. The choir represents the emotions; the big band professionalism. And high above the bright (boys') voices, this tinkling glockenspiel seems to play itself, managing, as it were, without a musician: *der Zauber Musik* (the magic music).

Nature – the wind – carries “Elizabeth” from the ancient avenue over to the sea, “and from that tree/it is like a dream.” The song is caught in the treetop and the tree sends it out to all those with open “heart, soul, and ear.”

The song – the wind – the tree – the dream finally sinks into the ears, souls, and hearts of those whose happiness is not entirely shadowless though they allow themselves to be beseeched by the shadows of Kafkaesque castles. The magic music fills them with happiness.

What sort of a substance is “happiness”? Is it a liquid, is it a breath, a breeze, does it tinkle? In the end one feels “full” or rather, fulfilled. The void is suddenly filled with this steamy happiness bubbling up because happiness is lighter than champagne. And having thus been gently propelled, the happy ones find themselves afloat.

The sentimentality of the song “Elizabeth” is almost supreme. Why then are we still susceptible to the magic radiance of its glockenspiel? Because it touches the past, a time when we could not yet see the shadows of the castle? We used to listen to music in the style of the Günter Kallmann Choir at home. On Saturdays, before lunch. Mario Sala must have heard it too. And I imagine we even sensed, at the time, that this tender happiness was ephemeral, a fata morgana, but we still relished the moment. We sensed that we would later see through the “magic” and would discover its “leaks.”

In Sala’s installation, in his *Ballroom*, people dance only in their imaginations. Even ballerinas would have to be light as a feather to dance there in reality, for otherwise the plaster, only three centimeters thick, would crack. DANCE SHOES GO INTO THE BALLROOM, it says on the wall, AND DANCE HARD AND DRY. Hard and dry, like the paste stuck into the tin mounts as a cushion for the words AND DANCE HARD AND DRY. The adverbs have been materialized: they grow increasingly rigid until the signifier and the signified have become one.

The hard, dry dance of the parquetry shoes and the bright, fragile glockenspiel; the synthetic, plastered floor and the delicately colored lozenges of the remodeled chandelier; the Styrofoam columns “tarred” with sawdust and the Styrofoam wall: on studying the course of the materials Sala uses – which are evoked only by means of drawings and words in his *Projects* – we notice how the semi-synthetic music of the glockenspiel is refracted in the warm coloring of the glass prisms on the chandelier. How great the contrast is between this glittering, sparkling chandelier and the matt, dry dullness of the sawdust-covered Styrofoam wall. How the “fulfilling” music finally penetrates the very toes of the linen-bandaged shoes wound around pieces of parquetry.

Sala’s work is teeming with synesthetic combinations. Smell, taste, sound, and touch are interwoven. Aggregate states are in flux: solids liquefy, liquids

thicken and evaporate. One might, in fact, claim that this art thrives on the precise order of different components. The outcome is an array of extremes, including emotional extremes.

Interfaces are also created by interweaving different arenas. In a so-called *Fernmodell (Remote Model)*, institutions are juxtaposed: museum, zoo, hospital. “The functions of the three institutions overlap in the storerooms,” Sala explains, “white hospital equipment is standing in pools of dried paint. Miniature parrots with short, yellow beaks, so-called bottle openers, live in this area. Neither the museum supervisor nor the zoo warden nor the technical department of the hospital service these ‘hybrid rooms.’”

The “hybrid rooms” are left to deal with the immanent momentum of an almost anarchist future. Professional sectors overlap and turn experts into amateurs. Works of art have to defend themselves against illnesses and animals. Animals consume art and nurse the sick, or rather, attack them. The institution “crashes”; it breaks out of the course of evolution with chaotic, destructive but also liberating consequences. The people, the animals, and the (art) objects are reduced to their rudimentary functions; the bonds of civilization have been cast off; instincts have free rein.

To conceive of and then to materialize these “untenable conditions” (Sala) is not an easy, popular thing to do. Sala exposes himself to these untenable thoughts, which threaten to split people, and develops scenarios out of his experiences. “I’ve seen everything,” he says; everything with which and about which he works. But we don’t know where he has seen it – in reality, in day-dreams, in dreams?

“Experiences always arise out of layering, out of the simultaneity of events. I want to find out how my experiences come about and, in the final analysis, to prove to myself that they really exist.” The point of departure for these experiences is always an imagined or given image. In both the painted pictures and the remote models it was photographs of televised pictures. “When I press the release in front of the television set, it’s like pulling the emergency

brake: Reality stutters to a halt and I build it up again on the basis of independent laws. Important are detailed views, often combined with extremely distant views." Pulling the emergency brake in the express train of reality in order to prove to oneself that one's own experiences even exist: these "hybrid experiences," these "hybrid spaces" are not only created by superimposing institutions but also by compounding private and public spheres. A basin, half of which is filled with red-tinted water, the other half with vegetable oil, runs along a highway and is open to the public for swimming. It "begins in the wall-to-wall carpeting of a nearby living room and ebbs into the earth of an orchard" (*Project – The Long Basin*, 1995, Kunstmuseum Winterthur). The transition between private and public spaces is seamless. The pissoir in a department store has been inserted into the mattress of a bedroom (ill. p. 29). "Public" drops of urine mingle on a matrimonial mattress. The (foreign) bed becomes a picture within a picture.

---

Layering, transitions. Between intimacy and public spaces. Between feeling good and feeling not so good. Between pleasure and pain. Violence and tenderness. Claustrophobia and agoraphobia. Anxiety and security. Between the artificial and the organic. Between experiencing, remembering, and inventing. And, of course, between reality and fiction. Inside and outside. Body and mind. Both sides are always present. Mutually determined and dependent. The reconstruction and the construction. And what is the point of it all? To look for this fragile happiness, to surrender to the "magic" – without evading the other aspect that squeezes in between, the penthouse, for example, the docked self-mutilation container with its "fenced-in CORRAL" where the severed limbs "expire" in the sand (ill. p. 28)?

"A work always begins from scratch," says Mario Sala. If he put together different elements, if he made things seamless that cannot be seamless, then it would be suspect, then everything would be beautifully rounded out. The work is interesting only "when an element is seized with perversity." This causes a leak through which the work seeks its own paths. To Sala's mind,

the work's autonomous pursuit of immanent laws casts a new light on everything that was previously ordered; and it is of the essence to make room for these leaks.



1997/1998, 64×155 cm

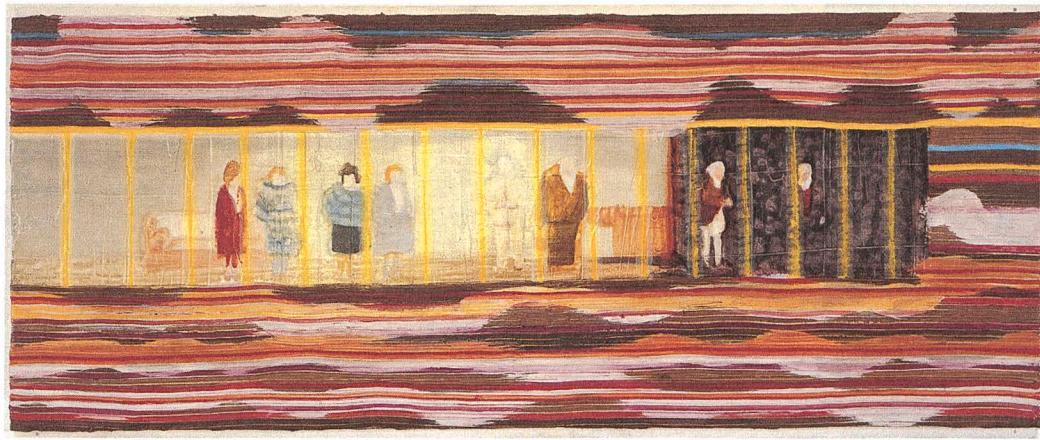
1998, 160×60 cm

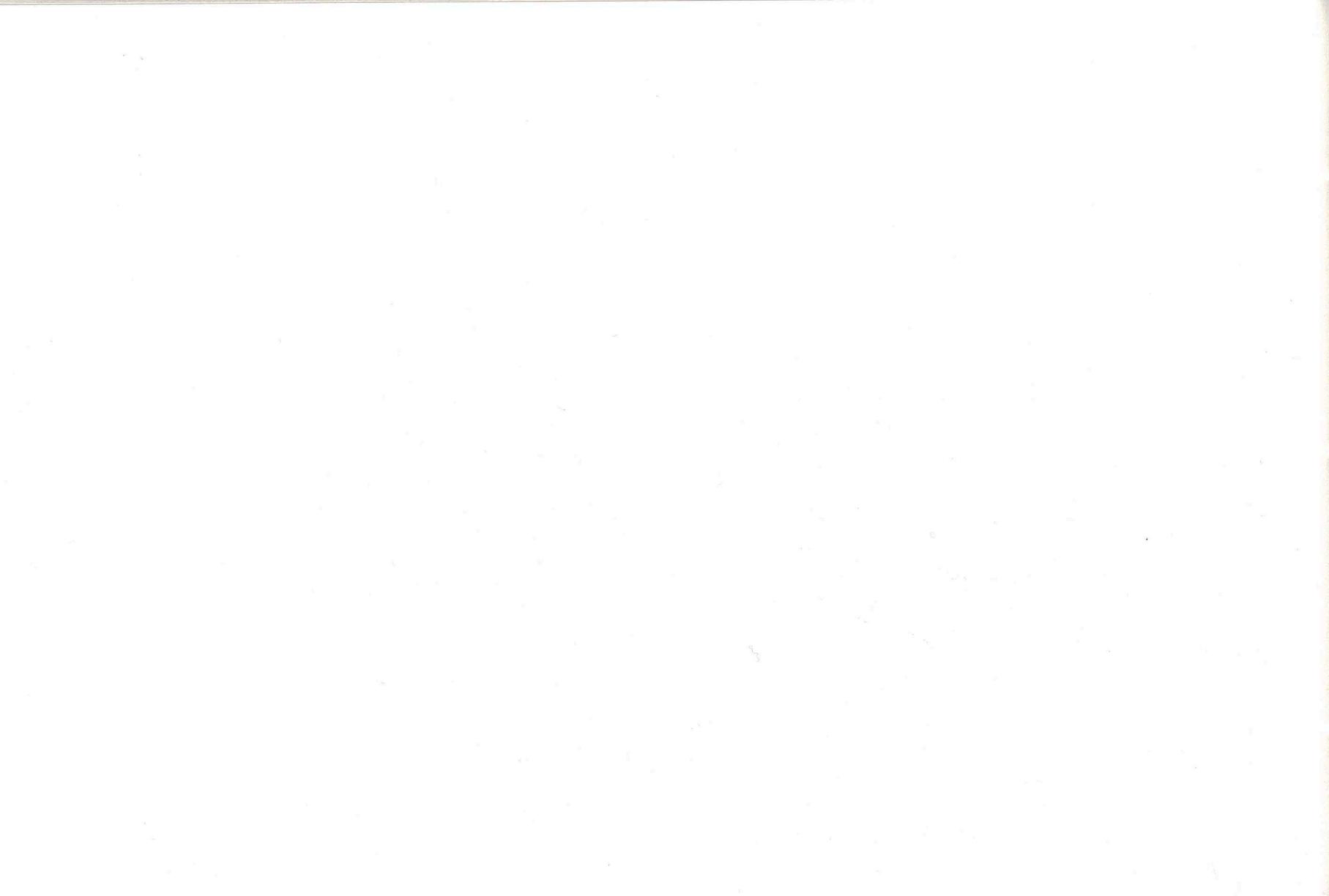
1998, 158×60 cm





1998, 110×80 cm  
1998, 60×150 cm





## **Mario Sala**

geboren 1965

lebt und arbeitet in Winterthur

1989–93 Weiterbildungsklassen Bildende Kunst (HSfGZ)

### **Preise und Stipendien / Prizes and Awards**

- 1991 Werkbeitrag des Kantons Zürich
- 1993 Förderpreis HSfGZ
- 1994 Werkbeitrag des Kantons Zürich
- 1994 Kiefer-Hablitzel-Stipendium
- 1995 Werkbeitrag des Kantons Zürich
- 1995 Kiefer-Hablitzel-Stipendium
- 1995 Förderpreis der Stadt Winterthur

### **Einzelausstellungen / Solo Shows**

- 1992 Abendweg/Sonnenuntergänge in Pfungen
- 1993 Plan, Dittingraum WBK, Zürich
- 1994 Remise, Gottfried-Keller-Strasse, Winterthur
- 1994 Ephemeriden/24 Stunden im Projektraum Hohlstrasse, Zürich
- 1995 Kunsthalle St. Gallen mit Cecil Hummel und Leopold Schropp
- 1996 Kunsthalle Winterthur
- 1997 Brandstetter & Wyss, Zürich
- 1998 Galerie Friedrich, Bern

### **Gruppenausstellungen / Group Shows**

- 1990 «Salon» Shedhalle, Zürich
- 1993 Xhoch2: 1 Werk und 1 Foto, Kleines Helmhaus, Zürich
- 1995 Brandstetter & Wyss (Rondo, Sala, Steinman, Walz), Zürich
- 1995 Kleines Helmhaus mit G. Frei und M. Blum, Zürich
- 1996 Kunstraum Konradstrasse 11 mit Klaus Tinkel, Winterthur
- 1997 Hallenbad '97 bei «Jäger + Sammler», Bahnhof Selnau unter der neuen Börse Zürich
- 1998 Noch nicht und/oder selten Gezeigtes aus der Sammlung, Kunstmuseum Winterthur
- 1998 Ausgangspunkt Zeichnung (Herzog, Sala, Tinkel), Galerie Trudelhaus, Baden
- 1998 Freie Sicht aufs Mittelmeer, Kunsthaus Zürich/Schirn-Kunsthalle Frankfurt  
Kunst im öffentlichen Raum
- 1996 MRI-Zentrum, Kantonsspital Winterthur
- 1997 Schulareal Neubau Schulhaus Oberseen, Winterthur

Fotografien/Photographs: Stefan Altenburger, Urs Siegenthaler  
Texte/Texts: Simon Maurer, Hans Jürgen Balmes  
Übersetzung/Translation: Catherine Schelbert  
Lektorat/Editing: Hans Jürgen Balmes  
Korrektur/Proofreading: Marianne Sievert  
Lithos/Color separations: Ast & Jakob AG, Köniz  
Druck/Printing: Stämpfli AG Grafisches Unternehmen, Bern



Collection Cahiers d'artistes  
Erstpublikationen junger Künstlerinnen  
und Künstler aus der Schweiz  
Herausgegeben von PRO HELVETIA  
Schweizer Kulturstiftung  
© 1998 Pro Helvetia und die Autoren

Collection Cahiers d'artistes  
Premières publications d'artistes de Suisse  
Edité par la Fondation suisse  
pour la culture PRO HELVETIA  
© 1998 Pro Helvetia et les auteurs

Collection Cahiers d'artistes  
First publications of Swiss artists  
Produced by Arts Council  
of Switzerland PRO HELVETIA  
© 1998 Pro Helvetia and the authors

Lars Müller Publishers  
5401 Baden, Switzerland

## Dank

an alle, die zum Zustandekommen dieser Publikation beigetragen haben,  
speziell an: Hans Jürgen Balmes, Marianne Bavier, Ludmilla Etter,  
Günter-Kallmann-Chor, Simon Maurer, Lars Müller, Harry Nilsson,  
Galerie Brandstetter & Wyss, Zürich, Galerie Friedrich, Bern,  
Galerie im Trudelhaus, Baden

## Abb. Umschlag

Projekt, 1997, Bleistift, Farbstift,  
Öl auf Papier, 21×29,7 cm

Project, 1997, pencil, crayon,  
oil on paper, 21×29,7 cm

Die Matratze erstreckt sich über die Decke (20×50 cm), die Wand (3×140 cm) und den Boden (20×50 cm), dessen Blechdeckel in der Matratze, zerschrammt und verbeult, nicht mehr funktionieren und deshalb als Ess- und Trinkmulden genutzt werden. Ausnahmen sind ölige Deckelränder, die an den Wand- und Deckendeckeln nicht auftreten, da diese auf leichten Druck etwas nach hinten klappen und Öffnungen in die Kühlräume freigeben.

The mattress stretches across the ceiling (20×50 cm), the wall (3×140 cm), and the floor (20×50 cm), whose scratched and dented tin lids no longer work and are therefore used in the mattress as hollows for eating and drinking. Exceptions are the greasy edges of lids, which do not occur on the wall and ceiling lids since the latter fold back slightly under pressure and open onto the refrigerated rooms.



