

## UNITY AND OPENNESS

*On the art of Hiromi Akiyama*

by Peter Anselm Riedl

*Even if as a historian and critic one is essentially an enemy of capsule formulas, one automatically endeavors to find a single idea to embrace the object under discussion in order to give the interpretation a firm anchorage. To my mind, Hiromi Akiyama's stone sculptures and sculpture-like metal objects are best described by the dialectic of unity and openness, of materiality and emptiness – indeed, this dialectic would seem to generate them in a way that stubbornly resists analytical definition. Formal contents that at first sight have a sense of the simple about them transpire to be highly differentiated and therefore hard to categorize. It is perhaps meaningful to take up the thread at a point most accessible to our understanding and to develop from this possible interpretations.*

*Within Akiyama's oeuvre there are works which at first glance resemble simple, empty rectangular frames. In terms of structure, it would appear obvious to assemble such formations from two sets of paired parts, the ends cut as mitered joints or prepared to be covered by panelling. However, Akiyama's frames are monolithic; in other words, they are intrinsically coherent objects cut from a block of stone or a thick flagstone. The paradox feel of the frame, relatively stripped of any mass thanks to the fact that by far the largest part of the material has been removed to create the frame, is also underscored by the slight diagonal projections. This is the case, for example, at the corners, the mitering lines and the vertical sides, and is promoted by the slight bends which influence a view from the front or behind as well as a view from the side or at an angle. The structure, ostensibly a simple geometric order, is thus exceedingly complex, morphologically speaking. And the process by which it has been extricated from the massive stone astonishes anyone with a knowledge of sculpting. Still more astonishing is how the*

Peter Anselm Riedl

## GESCHLOSSENHEIT UND OFFENHEIT

Zur Kunst des Hiromi Akiyama

Auch wenn man als Historiker und Kritiker grundsätzlich ein Feind der Formel ist, sucht man den zur Diskussion stehenden Gegenstand so auf den Begriff zu bringen, daß die Interpretation einen Ankerpunkt erhält. Für die Steinskulpturen und die skulptural wirkenden Metallplastiken Hiromi Akiyamas scheint mir die Dialektik von Geschlossenheit und Offenheit, von Materialität und Leere konstitutiv, und zwar auf eine Weise, die dem analytischen Zugriff hartnäckig Widerstand leistet. Die bei flüchtiger Betrachtung einfach anmutenden Formsachverhalte sind in Wahrheit hochdifferenziert und darum schwer benennbar. Vielleicht ist es sinnvoll, den Faden an einer Stelle aufzunehmen, die sich am ehesten dem Verständnis erschließt, um von da aus Deutungsvorschläge zu entwickeln.

Es gibt bei Akiyama Arbeiten, die auf den ersten Blick wie schlichte leere Rahmen mit Rechteckprofil aussehen. Konstruktiv würde es sich anbieten, solche Gebilde aus zwei mal zwei paarigen Teilen zusammensetzen, deren Enden auf Gehrung geschnitten oder auf Überplattung zugerichtet sind. Akiyamas ›Rahmen‹ sind indessen monolithisch, sind also in sich kohärente Objekte, die aus einem Steinblock oder einer dicken Steinplatte herausgearbeitet sind. Das Paradoxon des relativ massearmen, durch Abtragung des weit überwiegenden Materialquantums gewonnenen Rahmens wird zusätzlich akzentuiert durch leichte Diagonalversprünge, beispielsweise an den Ecken, den Gehrungslinien und den Vertikalschenkeln, weiter durch schwache Knickungen, welche die Vorder- und Rückansicht ebenso beeinflussen können wie die Seiten- oder Schrägansicht. Das Gebilde vermeintlich einfacher geometrischer Ordnung ist mithin morphologisch überaus komplex. Und der Vorgang seiner Gewinnung aus dem massiven Stein nötigt jedem, der eine Ahnung von Bildhauerarbeit hat, Staunen ab. Noch erstaunlicher ist allerdings, wie sich Regelmäßiges und Regelverweigerndes die Waage halten. Daß der Rahmen – um

bei diesem Hilfsbegriff zu bleiben – nicht brüchig wirkt, sondern auch in der sanften Gebrochenheit seiner Erscheinung den Eindruck der Solidität seines Materials als eine Art Garantie für allgemeine Festigkeit vermittelt, ist dem zuzuschreiben, was ich als *Prinzip der chiastischen Symmetrie* bezeichnen möchte. Die Verletzungen der reinen geometrischen Form ereignen sich nämlich nicht willkürlich, sondern in diagonal-gegenseitiger Entsprechung. Im Gestörten macht sich die Ordnung geltend, im eigentlich nicht Erwartbaren das Sinnvolle. Der ›Rahmen‹ ist nicht Fassung für einen wie immer strukturierten imaginären Inhalt, er ist vielmehr gerade als ein die Leere umgreifendes Gefüge ästhetisch und – so ängstlich es klingen mag – inhaltlich interessant. Auf diesen Aspekt, genauer: auf die potentielle Bedeutung der Leere inmitten eines Formzusammenhanges, wird später zurückzukommen sein.

Wenn auch nur ein Teil der Arbeiten Akiyamas dem beschriebenen Aufbau folgt: Mehr oder minder stark abgewandelt ist das Organisationsprinzip selbst für Werke wichtig, die sich reicher geben, deren Formfluß an einer oder mehreren Stellen aufgebrochen ist und bei denen perfekt geglättete Teile mit rohen Bruchzonen kontrastieren. Immer herrscht jene Grundspannung, die äußerlich durch die geometrische Verfassung bedingt ist, im Kern aber *mehr* bedeutet als ein Widerspiel von Massen und Hohlräumen, Erstreckungen und Richtungswechseln. Formal sind Fügungen hohen Kompliziertheitsgrades möglich, Arbeiten, deren Bild sich beim Umschreiten aufs Verblüffendste verändert und gleichwohl immer stimmig und kristallisch klar bleibt. Neben dem Auge ist der Verstand des Betrachters gefordert: Wie kann eine Form nach mehrfachem Umwinkeln wieder zu sich selber finden, wie kann sich trotz Verkantungen und Staffelungen zuletzt wieder jene geheimnisvolle Ausgeglichenheit herstellen? Man erlebt etwas wie die Perplexität angesichts des Möbiusschen Bandes, nur daß es bei Hiromi Akiyama um Verwickelteres

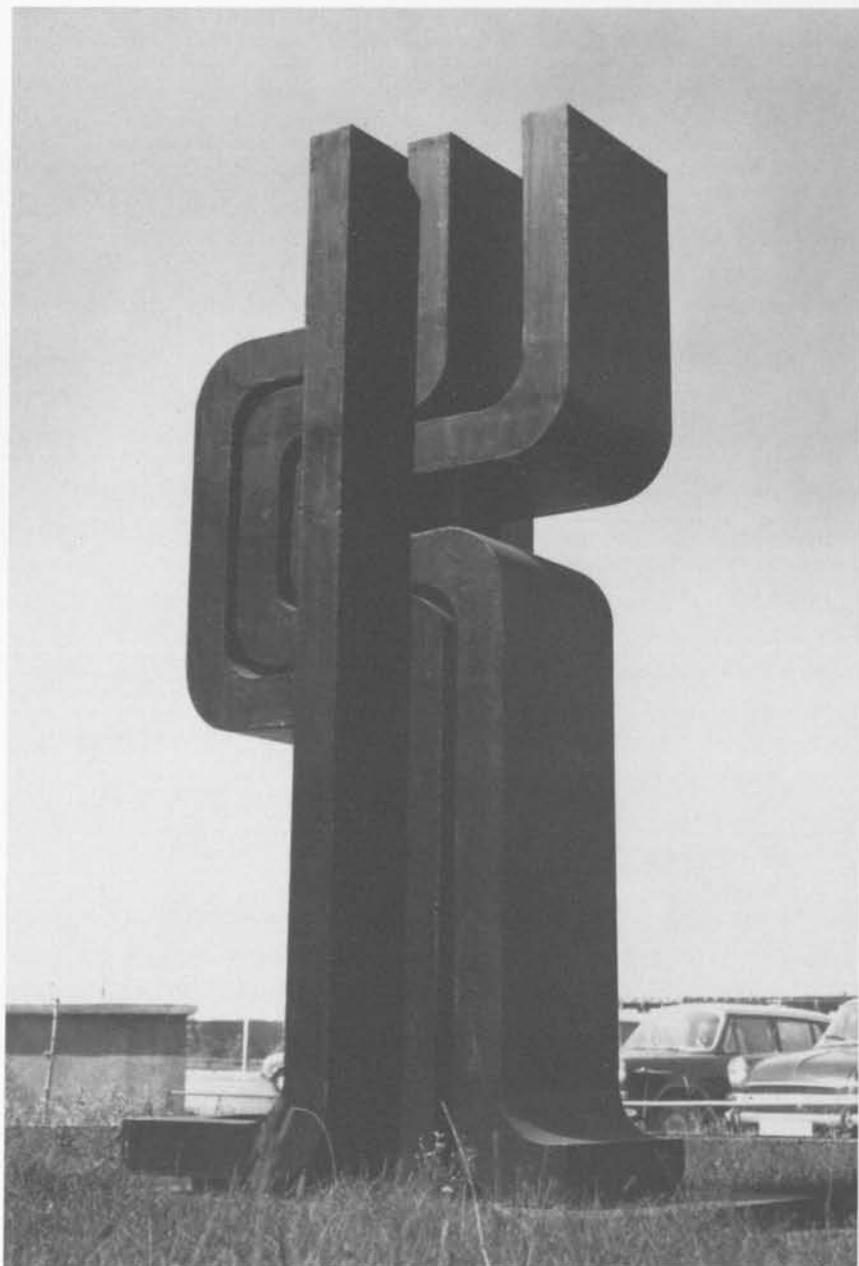
*regular, on the one hand, and that which refuses to comply with the rules, on the other, balance each other out. The fact that for all its soft ruptured character, the frame (to retain the concept, even if it is at best an artifice) does not seem fragile, but also conveys the impression that its material is solid as a sort of guarantee for general firmness, is a product of what I would like to term here the principle of chiasmic symmetry. For the violations of the purely geometric form do not occur arbitrarily, but in diagonally counter-directional correspondence. Order asserts itself within the unsettled, appears as the meaningful in what is actually something we cannot expect. The ›frame‹ is not a device used to mount some imaginary contents structured in some way or other, but instead it is aesthetic as a structure that embraces emptiness. In this respect, however enigmatic this may sound, it is interesting in terms of contents. I shall return to this potential meaning of emptiness within a formal context later.*

*Only a part of Akiyama's oeuvre follows the structure outlined above. However, even works that appear richer, that exhibit forms broken open at one or more points such that the perfectly smoothed parts contrast with the rough zones of the breaks, are based on an organizational principle that is a more or less strongly modified version of the above. That basic tension always prevails which is caused externally by the geometric nature of the object and essentially means more than the contrast of mass and cavity, of extensions and changes of direction. Formally speaking, highly complex joints are possible, works with an image which changes amazingly when we walk round them, and yet always remain consistent and crystal clear. We are called on here to use not just our eyes, but also our minds: How can a form find the way back to itself after multiple angles? How can that*



■ S. 13 links  
O.T., 1967  
Gips, 35 x 23 x 5 cm  
WV 67/3/GI

■ S. 13 rechts  
O.T., 1968  
Stahl, 300 x 130 x 100 cm  
Košice, ČR  
Verbleib unbekannt  
WV 68/7/S





*mysterious balance recreate itself despite all the edges and graduations? One experiences something like the perplexity you feel when faced by a Moebius strip; the only difference is that in Akiyama's works, things are even more entangled and more than just perfected formal change and the creation of an endless borderline.*

*Hiromi Akiyama has followed a highly consistent artistic path, if one full of changes. He was born in Hiroshima in 1937. He escaped death during the atomic attack in 1945 thanks to the circumstance that his family did not live in Japan at the time. From 1959 to 1963, he studied sculpture at the Musashino University in Tokyo. In his first two years there, so he narrates, he had to survive training that was exceptionally tough and involved rigorous discipline; not until the second stage of his studies was the step into individual freedom possible. In 1966, he moved for two years to the École Nationale des Beaux Arts in Paris. In the years that followed, he devoted himself to numerous sculpting symposia in Austria, the then Czechoslovakia, West Germany, Italy, Canada, and in his home country, Japan. His steadily growing reputation led, in 1978, to his appointment to the State Academy of Arts in Karlsruhe, where, three years later, he was made professor of sculpture. Karlsruhe has, since that time, formed the center of his work, which repeatedly also takes him abroad and in particular back to Japan. The status of his sculptures has been more than confirmed by major public and private commissions and prizes, such as that awarded by the Artists' Association of Baden-Württemberg and that of the German Artist's Association.*

*There is much talk of the internationalization of art, specifically of non-figurative art. Without doubt, in recent decades the links between overall socio-political conditions and modern communications media have become*

geht als um volle Formwendung und Stiftung der unendlichen Randlinie.

Hiromi Akiyama hat einen an äußeren Wechsellern reichen, künstlerisch aber sehr konsequenten Weg hinter sich. 1937 wurde er in Hiroshima geboren. Daß er 1945 dem Atomtod entging, ist dem Umstand zu danken, daß die Familie damals außerhalb Japans lebte. In den Jahren 1959 bis 1963 studierte er Bildhauerei an der Musashino Universität in Tokio. In den beiden ersten Jahren, so erzählt er, sei er dort durch eine äußerst harte und Disziplin abverlangende Schule gegangen; erst der zweite Studienabschnitt habe den Schritt in die individuelle Freiheit ermöglicht. 1966 wechselte er für zwei Jahre an die École Nationale des Beaux Arts in Paris. Die folgenden Jahre standen im Zeichen der Teilnahme an zahlreichen Bildhauersymposien in Österreich, der damaligen Tschechoslowakei, der Bundesrepublik Deutschland, Italien, Kanada und im Heimatland Japan. Der ständig wachsenden Reputation war 1978 die Berufung an die Staatliche Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe und drei Jahre danach die Ernennung zum Professor für Bildhauerei zu danken. Karlsruhe ist seither das Zentrum einer Aktivität, die immer wieder nach Übersee und insbesondere nach Japan ausgreift und die eine Bestätigung durch bedeutende öffentliche und private Aufträge und Preise – wie den des Künstlerbundes Baden-Württemberg und den des Deutschen Künstlerbundes – gefunden hat.

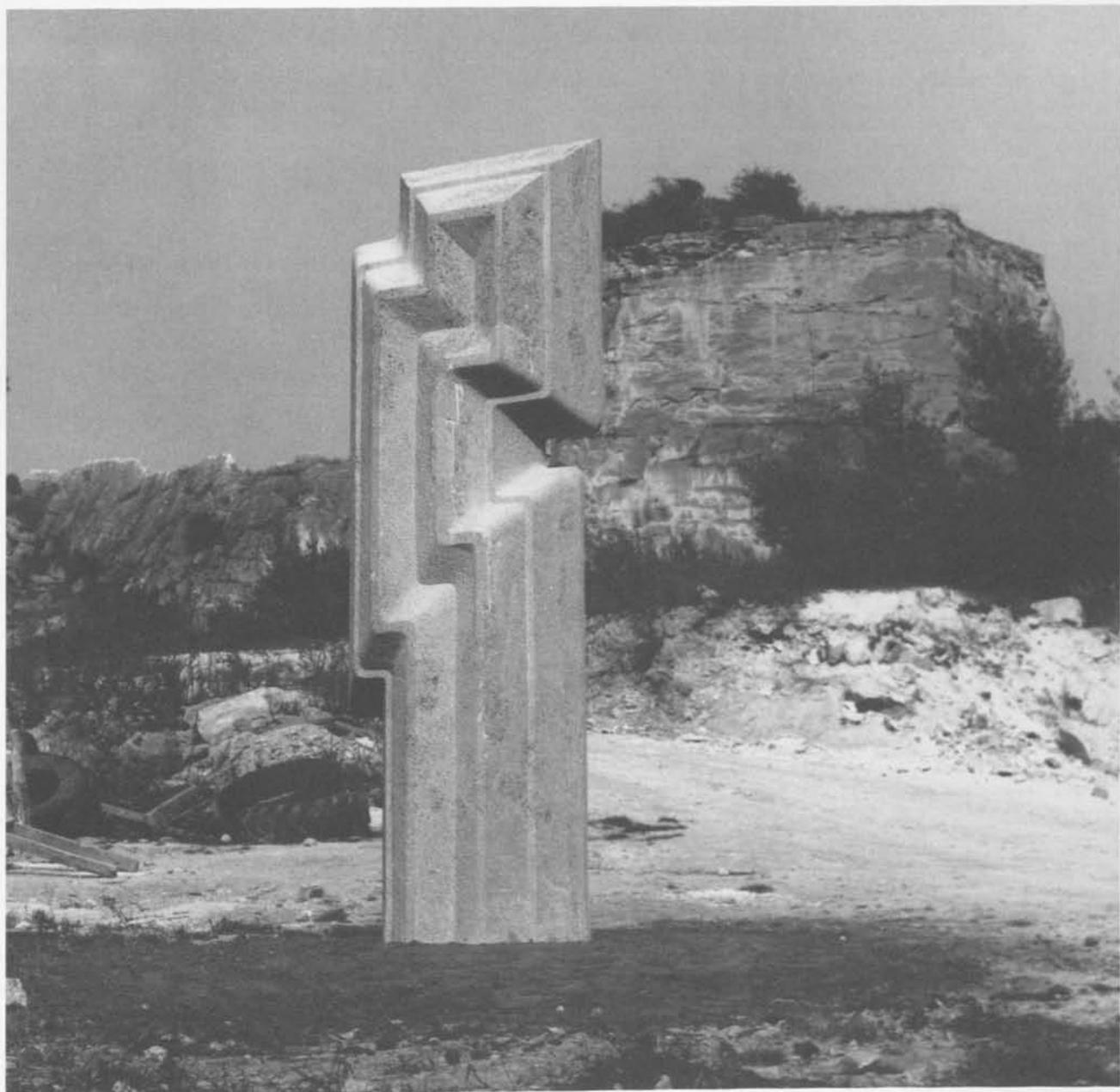
Man redet viel von der Internationalisierung der Kunst, namentlich der nichtfigurativen. Ohne Zweifel sind in den letzten Jahrzehnten die Verflechtungen unter den Bedingungen der politisch-sozialen Situation und der modernen Kommunikationsmöglichkeiten enger geworden. Und daß ein Japaner Professor an einer deutschen Hochschule ist, verwundert ebensowenig wie der Umstand, daß amerikanische und europäische Spitzenorchester von Dirigenten wie Seiji Ozawa oder Myung-Whun Chung geleitet werden. Zu

fragen ist nur, ob Internationalisierung Anverwandlung und schließlich Einbebnung des kulturell Spezifischen bedeutet oder ob sie vielmehr der Übertragung und Erweiterung der nationalen Besonderheiten eine Chance gibt. Mit dem Blick auf Akiyama gefragt: Bewegt sich der Künstler in einem breiten Strom nichtfigurativer Mitteilungsweisen – oder gibt es, vom persönlichen Idiom abgesehen, Eigenarten, in denen sich der Ostasiate offenbart? Es besteht kein Zweifel, daß Akiyama, wie zahlreiche andere Japaner auch, sehr viel den Errungenschaften der europäischen Avantgarde seit Brancusi zu danken hat und daß die Stadien seiner Entwicklung auf Anregungen von seiten westlicher Künstler verweisen: In den frühen Skulpturen sind Elemente einer organischen Auffassung wie jener von Hans Arp oder Henry Moore zu spüren, in den späteren Arbeiten Reflexe auf den Konstruktivismus. Doch machen sich schon früh Eigenheiten geltend, die das Organische und dann das Geometrisch-Konstruktive in Richtung auf das Zeichenhaft-Nachdrückliche umstimmen.

Aus den späten Studienjahren datieren neben einigen von wuchtigem Schwung erfüllten Granitskulpturen einige wenige plastische, das heißt in Gips oder Ton modellierte, Werke. Auch in ihnen meldet sich die auf Formgenauigkeit zielende Gesinnung des Bildhauers zu Wort. Der titellose Gips WV 67 / 3 / GI von 1967 (Abb. S. 13 links) erinnert in der Anlage und mit den verschlüsselten anthropomorphen Anspielungen an die Figuren von Henry Moores Londoner Time-Life-Screen, läßt mit der Kantenschärfe der bogigen Teile aber zugleich eine Tendenz zur stereometrischen Klärung erkennen. Diese Tendenz setzt sich in Symposien-Produkten wie der großdimensionierten Stahlplastik WV 68 / 7 / S von 1968 (Abb. S. 13 rechts) in Košice/ČR und den ebenfalls großformatigen Steinskulpturen WV 67 / 10 / MK von 1967 (Abb. S. 14) und WV 69 / 7 / MK von 1969 (Abb. S. 17) in St. Margarethen/Österreich

closer. And the fact that a Japanese is professor at a German academy is just as little a cause for astonishment as is the fact that leading US and European orchestras are headed by conductors like Seiji Ozawa or Myung-Whun Chung. The only question is whether internationalization means assimilation and ultimately the leveling of the culturally specific, or whether it instead allows for the transfer and expansion of national characteristics. With a view to Akiyama's work we can rephrase this to read: Does the artist move in a broad current of non-figurative means of communication – or are there, quite apart from his personal idiom, idiosyncrasies in which we can perceive the East Asian? There can be no doubt that Akiyama, like numerous other Japanese, too, is deeply indebted to the achievements of the European avant-garde since Brancusi and that the stages in his development refer back to inspiration drawn from Western artists. In the early sculptures, we can detect elements of an organic view such as is to be sensed in the work of Hans Arp or Henry Moore; in the later pieces we see responses to Constructivism. However, at an early date, unique characteristics emerge, turning the organic and then the geometrically-constructive in the direction of semiotic and emphatic qualities.

A number of granite sculptures with massive curving lines as well as a few works modelled in plaster or clay date from Akiyama's later student days. They, too, attest to a desire to render forms with great precision. In terms of thrust and ciphered anthropomorphic allusions, the untitled plaster-work (LoW 67/3/GI) dating from 1967 (Ill. p.13, left) is reminiscent of the figures of Henry Moore's London Time-Life-Screen. The sharpness of the edges of the curved parts also bears witness to a proclivity to achieve stereometric clarity. This trend continued in the objects made at symposia, such as the



■ S. 17  
*O.T.*, 1969  
Muschelkalkstein, 300 x 120 x 60 cm  
Symposion St. Margarethen  
WV 69/7/MK

sowie WV 69 / 8 / JK von 1969 (Abb. S. 19) in Oggelshausen am Federsee fort. Die Massen fügen sich einer ornamentalisierenden Straffung, die Oberfläche der Steine wird zunehmend ruhiger und erreicht in der Impalaskulptur WV 70 / 2 / G von 1970 (Abb. S. 20) in der Kepler-Universität zu Linz eine die Monumentalität der Gesamterscheinung mittragende Geschlossenheit. Bei aller Mächtigkeit wirkt der Linzer Bogen nicht eigentlich schwer, denn seine Vertikalschenkel lagern keilförmig verjüngt auf dem Boden und lassen einen schmalen Mittelspalt frei. Das Rahmenmotiv kündigt sich an, ohne daß sich schon ein echter Dialog zwischen Stofflichkeit und Leere entspinnen würde. Als ein gegensinniger Auftakt zur Linzer Skulptur läßt sich die kleine Eisenarbeit WV 69 / 2 / S von 1969 (Abb. S. 21 links) verstehen; aus einem Stück geschmiedet, bringt sie in der Mittelachse die größte Massenkonzentration, während sich nach oben und nach den Seiten hin Entfaltung und stufiges Zurückweichen die Balance halten.

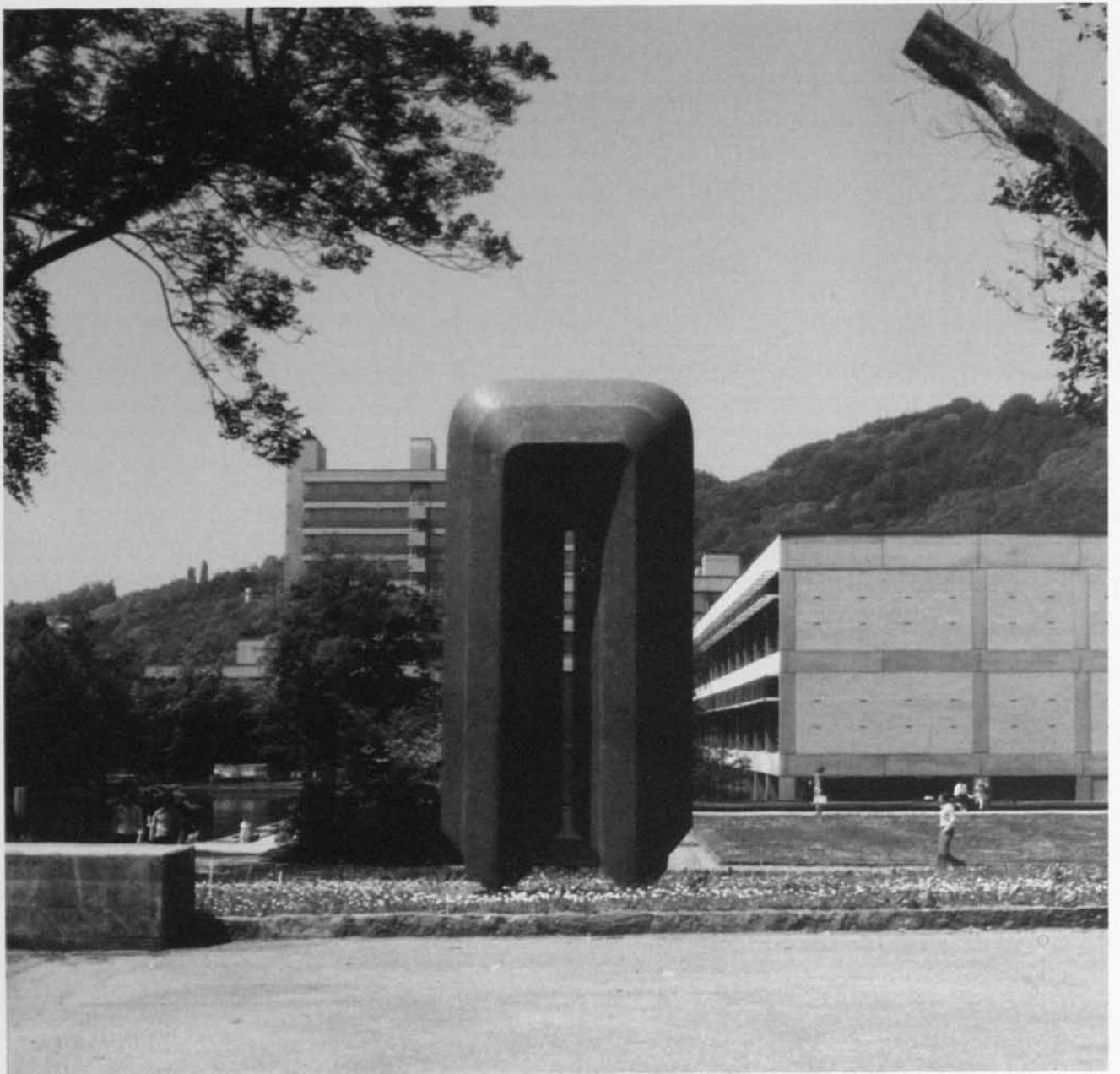
Was bereits in dieser frühen Phase manifest wird, bestätigt sich in der Folgezeit: daß Akiyama seiner Veranlagung nach vor allem *Steinbildhauer* ist. Auch dort, wo er mit Metall konstruiert oder Metall als Guß- und Schmiedematerial verwendet, ja selbst dort, wo er als Graphiker spricht, bleibt so etwas wie ein skulpturales Grundgefühl spürbar. Und es liegt in der Konsequenz der zu immer größerer Klarheit drängenden Formauffassung, daß es hauptsächlich harte und dichte Steinsorten sind, an denen er seine Technik erprobt. Von den Möglichkeiten der Arbeitserleichterung durch handgeführte Elektrowerkzeuge macht er in Maßen Gebrauch. Nur der Meißel verschafft ihm das Empfinden, mit dem Naturmaterial in einem sinnlichen Austausch zu sein, der sich aus Widerstand, Überwindung dieses Widerstandes und endlicher Übereinkunft von Formwillen und bildnerischem Ergebnis summiert.

*large-sized steel sculpture (LoW 68/7/S, Ill. p. 13 right) dating from 1968 in Koscice (Czech Republic) and the likewise large stone sculptures (LoW 67/10/MK, Ill. p. 14, 1967; and LoW 69/7/MK, Ill. p. 17, 1969), both produced in St. Margarethen in Austria, as well as LoW 69/8/JK, Ill. p. 19, dating from 1969, created in Oggelshausen on Lake Feder. Here, the masses submit to an ornamentalizing rigor, the surface of the stones becomes increasingly calm and, with the Impala sculpture (LoW 70/2/G, Ill. p. 20, 1970) made at the Kepler University in Linz, Austria, achieves a closed unity that buttresses the monumentality of the overall sculpture. For all its massiveness, the Linz arch does not really seem heavy, for its vertical limbs grow slender toward the base-tips and leave a narrow middle gap free. Here, the motif of the frame first emerges, without a genuine dialogue developing between materiality and void. We could construe a small iron sculpture (LoW 69/2/S, Ill. p. 21 left, 1969) as a contrasting precursor to the Linz arch; forged from a single piece, its central axis involves the greatest concentration of mass, while the upwards and outwards thrust is balanced by its gradual recession backwards.*

*What is already apparent in this early phase is confirmed in the years to come: Akiyama is instinctively above all a sculptor of stone. Even where he constructs things out of metal or uses cast or forged metal, indeed even where he speaks to us as a graphic artist, something like an underlying sculptural feeling remains perceptible. And the logic of a conception of form that endeavors to achieve ever greater clarity brings him to use mainly hard and dense types of stone to try out his techniques. He makes moderate use of methods to ease the amount of labor required, for example, hand-held power tools. Only the chisel gives him the feeling of being in sensuous interplay with the material of*

■ S. 19  
O.T., 1968  
Jurakalkstein, 400 x 140 x 140 cm  
Symposion Oggelshausen am Federsee  
WV 69 / 8 / JK

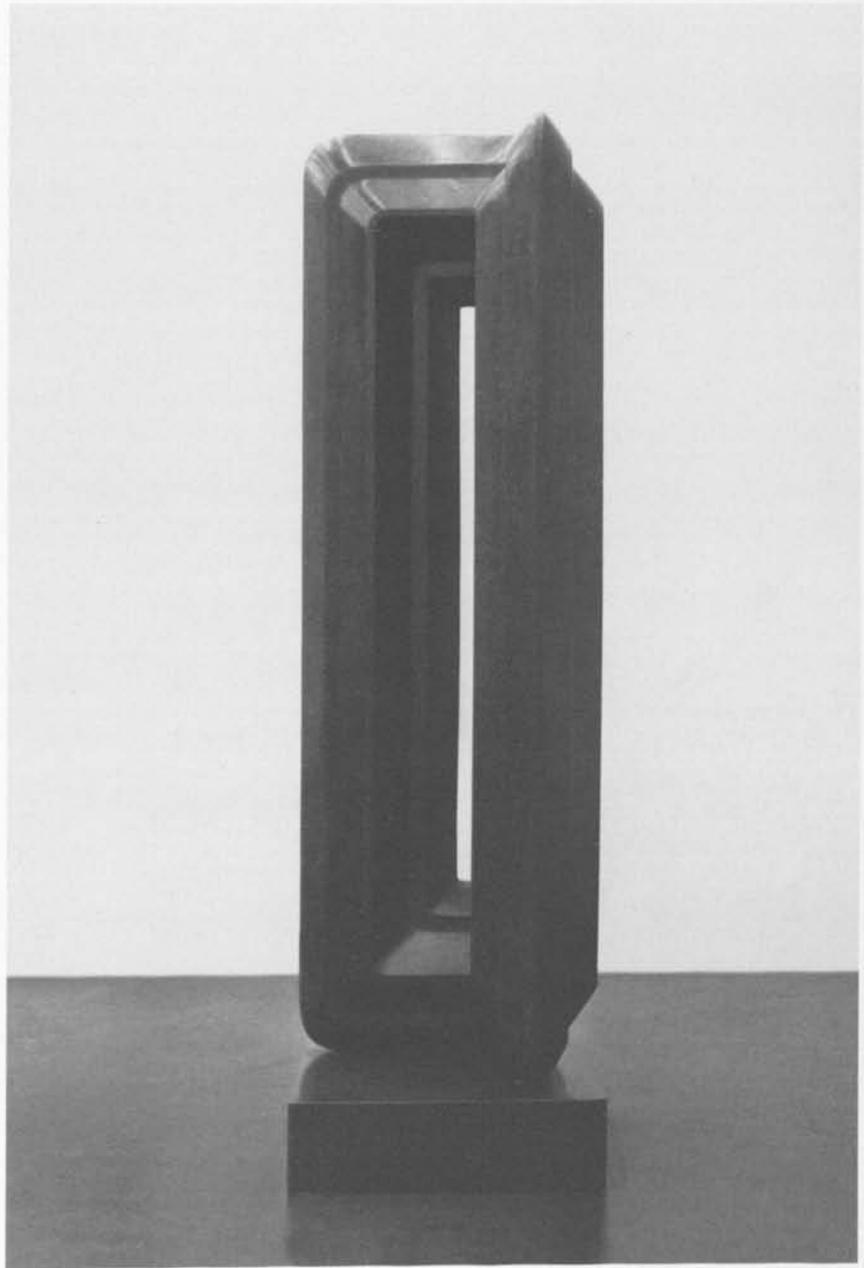
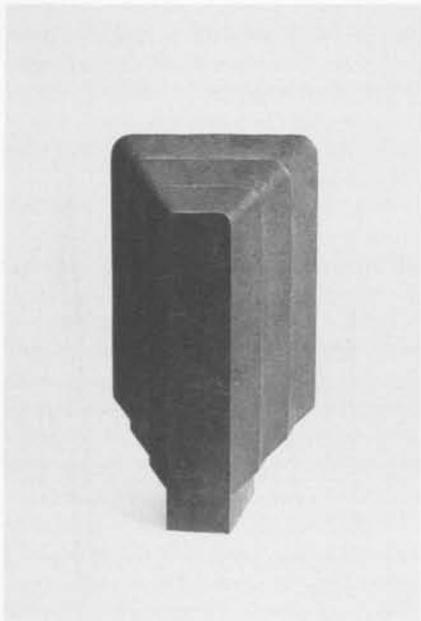




■ S. 20  
O.T., 1970  
Impala-Granit, 300 x 130 x 65 cm  
Kepler-Universität Linz  
WV 70 / 2 / G

■ S. 21 links  
O.T., 1969  
Stahl massiv, geschmiedet  
36 x 20 x 12 cm  
WV 69 / 2 / S

■ S. 21 rechts  
O.T., 1972  
Porphyry, 170 x 50 x 44 cm  
Open Air Museum, Hakone, Japan  
WV 72 / 3 / P



Die in den frühen siebziger Jahren entstandenen Werke gehorchen einer komplexen Stereometrie. Noch wirkt die für die Arbeiten der Anfangszeit kennzeichnende Neigung nach, Kantigkeit der Profile durch Krümmungen des Formverlaufs aufzuwiegen. Charakterisieren lassen sich die überwiegend aus Granit, Porphyr und Basaltlava, ausnahmsweise auch aus russischem Marmor und Acajouholz gehauenen Skulpturen am ehesten als kräftige, mehrfach profilierte Strangstücke mit kurvig verschliffenen orthogonalen Umwinkelungen und mit Endigungen, die bruske Schnitte oder profilgerechte Abtreppungen sein können. Stets sind Symmetriebeziehungen einfachen oder höheren Ranges im Spiel: spiegelbildliche Zuordnungen, gegensinnige Entsprechungen oder Komplementärplatzierungen zweier oder mehrerer Teile. In der Porphyrskulptur WV 72 / 3 / P von 1972 (Abb. S. 21 rechts) im Hakone Open Air Museum in Japan klingt das Rahmenthema deutlicher an als in der Linzer Arbeit, weil es zur Ausbildung horizontaler Basisschenkel kommt; doch der Vorrang des Körperhaften bleibt bestehen, zumal sich die rahmenartigen Formen zweiflügelig in den Raum erstrecken.

In einer zwischen 1972 und 1975 entstandenen Gruppe zweiteiliger Werke – zu ihr zählen die Basaltlavaskulptur WV 73 / 6 / BL (Abb. S. 23, drei Kombinationen), die Bronze WV 73 / 7 / B (Abb. S. 24) und die Eichenholzarbeit WV 75 / 9 / H (Abb. S. 25, drei Kombinationen) – finden sich keine Eckkurvaturen mehr. An ihre Stelle sind die scharfen Kanten von prismatischen Körpern getreten, die im Zickzack miteinander verbunden und durch Diagonalschnitte begrenzt sind. Zwei formidentische Komponenten sind jeweils so ausgebildet, daß sie sich auf unterschiedliche Weise zu einem in sich schlüssigen größeren Gefüge vereinigen lassen. Das auf Variabilität zielende modulare Prinzip und die exakte Zurichtung der Formen verraten die Nähe zu Positionen der Konkreten Kunst und bezeugen zugleich Freude an einer

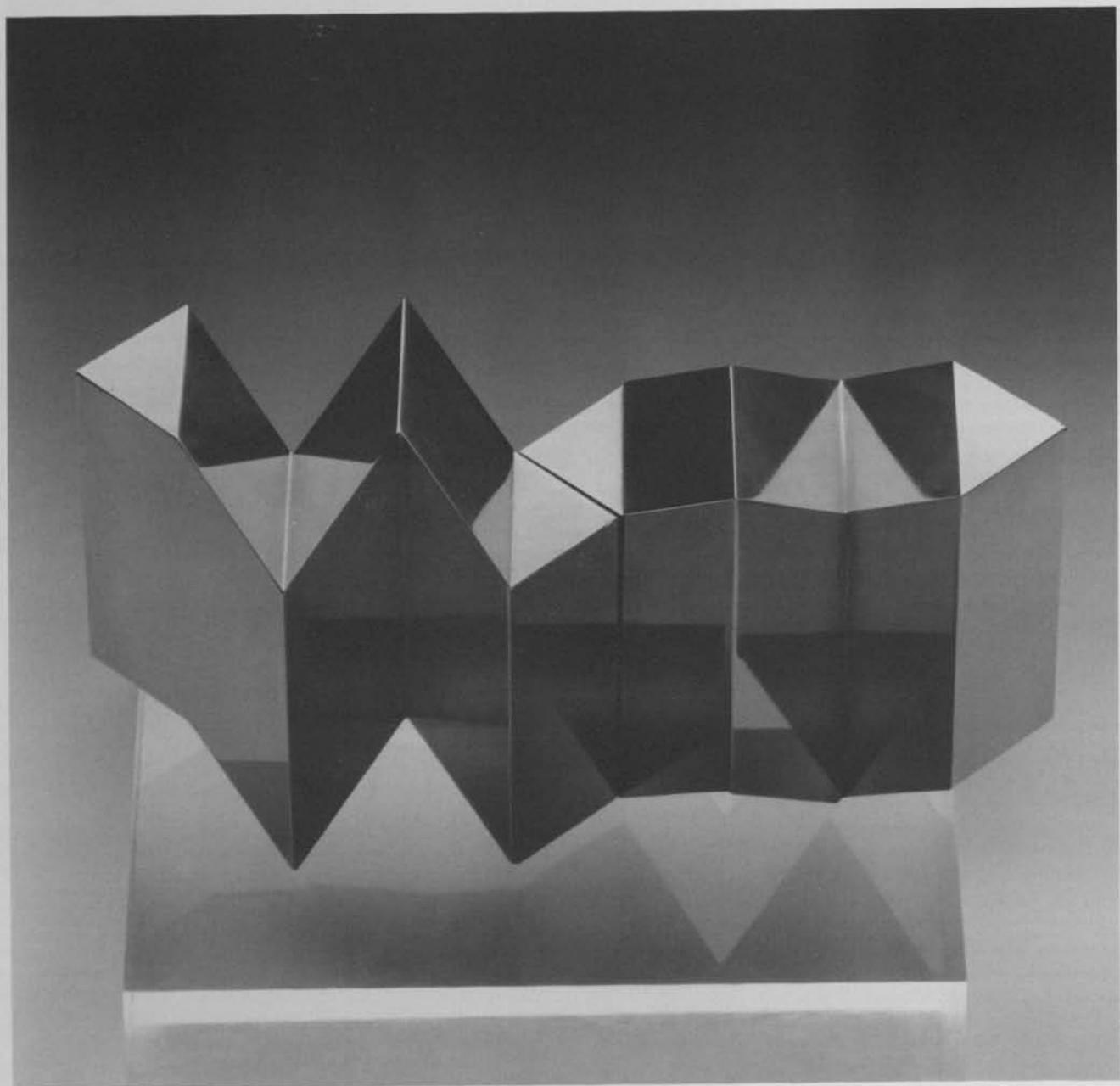
*nature, intercourse which is the sum total of the resistance of the material, the overcoming of that resistance, and finally concurrence of formal intention and sculptural result.*

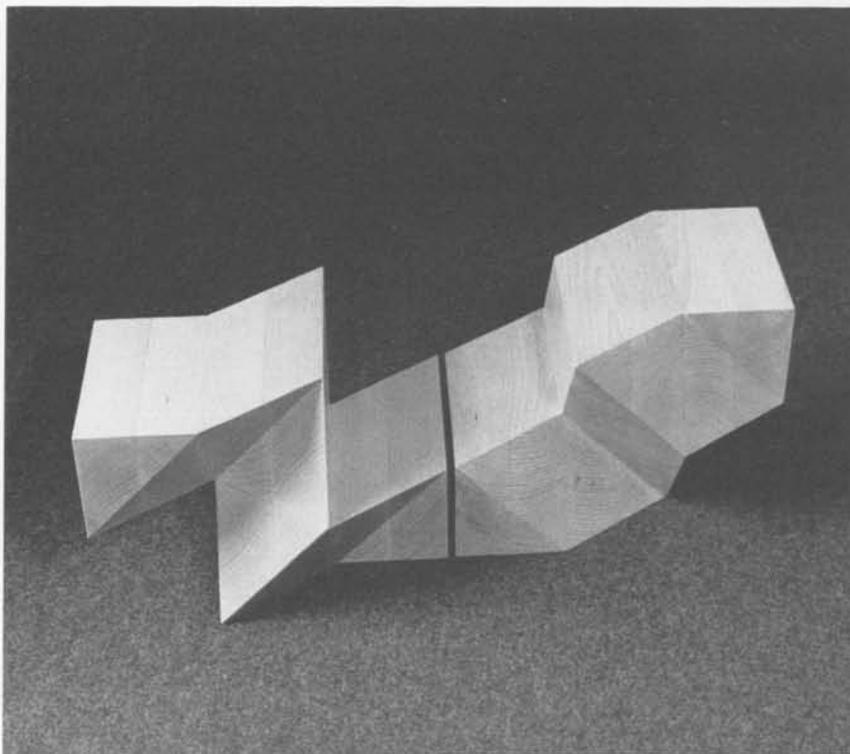
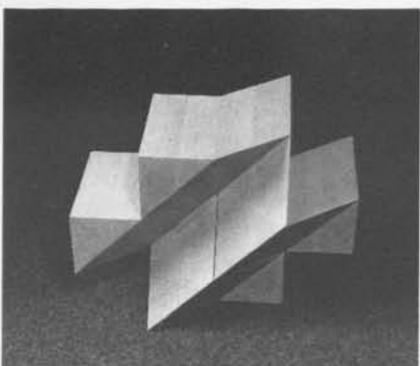
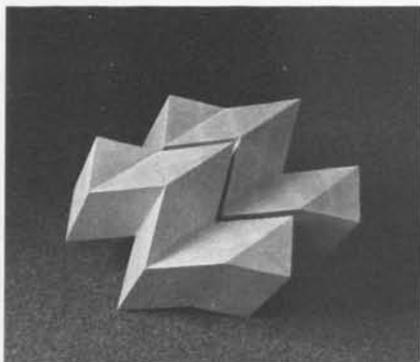
*The works made in the early 1970s uphold a complex stereometry, although they still adhere to the trend characteristic for the works of the early days, whereby the angularity of the profiles is absorbed by curves in the lines. The sculptures are made mainly of granite, porphyry and basaltic lava, occasionally of Russian marble and Cacaju wood. They can best be described as robust, repeatedly profiled extruded parts with curved, polished orthogonal angles and ends that could be sharp cuts or steps that are adjusted to the profiles. In each of them, symmetrical ratios of a simple or higher order are at play: mirror-image assignments, countervailing analogies, or complementary positionings of two or more parts. In the porphyry sculpture (LoW 72/3/P, Ill. p. 21, right, 1972) located in the Hakone Open Air Museum in Japan, the 'framing' theme is more clearly indicated than in the Linz piece, thanks to the formation of a horizontal limb at the base. However, corporeal presence still takes pride of place, especially as the frame-like forms extend into space like two wings.*

*In a group of bipartite works created between 1972 and 1975 – it includes the basaltic lava sculpture (LoW 73/6/BL, Ill. p. 23, three combinations), the bronze piece (LoW 73/7/B, Ill. p. 24) and the work in oakwood (LoW 75/9/H, Ill. p. 25, three combinations) – Akiyama has dropped the curved corners. In their place, we find the sharp edges of prismatic bodies, linked to each other by zigzags and delimited by diagonal sectioning. Two formally identical components are devised such that they can be combined in respectively different ways to form an intrinsically logical larger structure. The modular principle, aimed to promote variability, and careful*



■ S. 23  
O.T., 1973  
Basaltlava, 2 Teile, je 60 x 60 x 40 cm  
drei Kombinationen  
WV 73/6/BL





■ S. 24  
O.T., 1973  
Bronze, 2 Teile, je 10 x 15 x 30 cm  
Sammlung Florian Schwarz, Linz  
WV 73 / 7 / B  
(Foto Florian Schwarz)

■ S. 25  
O.T., 1975  
Eiche, Holz, 2 Teile, je 20 x 28 x 24 cm  
Sammlung Galerie Hotz, Karlsruhe  
drei Kombinationen  
WV 75 / 9 / H



hochgradigen Spielrationalität. Die kühle Entschiedenheit der Formdefinition wird allerdings bald einer Faktur weichen, an der das Individuelle wieder stärker teilhat, und das Spielerische wird als ein selbstverständlicher und dabei zurückhaltender Wert in einem subtileren Konzept aufgehen.

Schon die großdimensionierte Skulptur WV 75 / 8 / 11 von 1975 (Abb. S. 27) im kanadischen Vancouver zeigt mit der versetzten Zuordnung der beiden unterschiedlich hohen Teile und mit den Unwägbarkeiten, die zum einen in der lebhaften Zeichnung des türkischen Marmors und zum anderen in der Meißelhandhabung ihre Gründe haben, einen Zugewinn an Freiheit, der keineswegs mit einer Absage an Formdisziplin gleichzusetzen ist. Interessant ist, daß sich aus den modularen Ansätzen die ersten Rahmenlösungen herausentwickeln. Bei der Holzarbeit WV 75 / 4 / H von 1975 in japanischem Privatbesitz (Abb. S. 28 rechts) und bei der Freiskulptur WV 75 / 7 / 11 aus russischem Marmor aus ebendiesem Jahr in Bad Kreuznach (Abb. S. 28 links) sind jeweils zwei gleichartige Winkelstücke gegensinnig zu Figurationen mit einer Mittelöffnung verwachsen. Alle Teilflächen sind plane Rechtecke, Dreiecke, Parallelogramme oder Trapeze, alle Kanten sind folglich geradlinig. Abhängig vom Betrachterstandpunkt stellen sich die Außen- und Binnenkonturen variationsreich dar, doch ist die Bindung an den diagonalsymmetrischen Bauplan nie zu übersehen.

Bei den genannten Werken und etlichen Arbeiten aus den späteren siebenziger Jahren ist die Masse noch dominant, aber bereits seit 1977 entstehen Formulierungen wie die einleitend von mir beschriebenen: an Rahmen erinnernde Gebilde, die den Leerraum geschwisterlich einbeziehen. Das aufrechtstehende Exemplar WV 77 / 12 / G (Abb. S. 29 rechts) aus schwarzem Granit und das liegende WV 77 / 15 / SE (Abb. S. 29 links) aus Serpentin, beide von 1977, besitzen noch recht stabile Schenkel, das Exemplar WV 81 / 3 / G von 1981

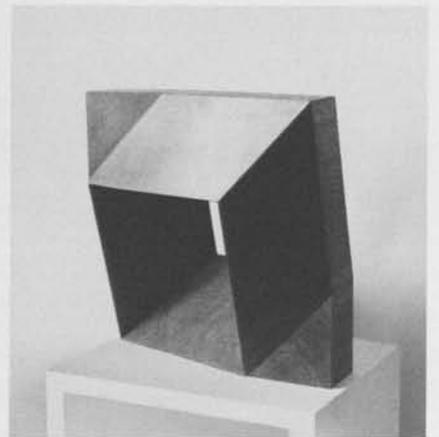
*alignment of the forms, show how close the artist is here to the thinking behind Concrete Art and attest also to his delight in an intensely playful rationality. The cool resolve of the formal definition here was soon to give way to a code that more strongly emphasized the individual, and the playful soon comes into its own as a self-evident and yet restrained value in a more subtle concept.*

*With its shifted alignment of the two differently high sections and the imponderabilities that stem, on the one hand, from the lively grain of the Turkish marble and, on the other, from Akiyama's chisel work, the large-sized sculpture (LoW 75/8/11, Ill. p. 27, 1975) made in Vancouver, Canada, shows an increase in scope that should by no means be equated with a loss of formal discipline. It is interesting that the modular attempts generate the first 'framing' objects. The wooden sculpture (LoW 75/4/H, Ill. p. 28 right, 1975) owned by a private collector in Japan, as well as the free-standing sculpture carved from Russian marble (LoW 75/7/11, Ill. p. 28 left, also 1975) which stands in Bad Kreuznach, involve two sets of respectively two homogeneous angled parts running counter to each other to create a figurative form that is bound up with an opening in the middle. Be it rectangles, triangles, parallelograms or trapezoids, the edges of the surfaces are consistently straight. Depending on where you stand, the outer and inner contours are full of variation, although there is no overlooking the diagonal, symmetrical idea underlying them.*

*With the above-mentioned works and numerous others from the later 1970s, mass is still the pre-dominant property. However, as early as 1977 structures emerge similar to that which I presented at the outset: formations resembling frames, incorporating empty space as their counter-point. The standing sculpture (LoW 77/12/G, Ill. p. 29 right) made*

■ S. 27  
O.T., 1975  
Marmor, 220 x 240 x 150 cm  
Vancouver, Kanada  
WV 75 / 8 / M



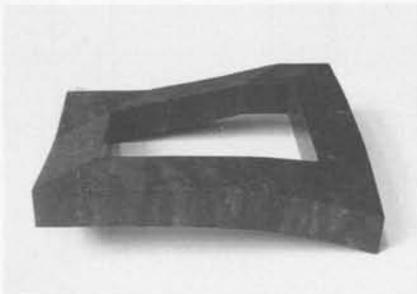


■ S. 28 links  
*O.T.*, 1975  
Marmor, 200 x 200 x 100 cm  
Stadt Bad Kreuznach  
WV 75 / 7 / M

■ S. 28 rechts  
*O.T.*, 1975  
Acajou-Holz, 30 x 30 x 18 cm  
Privatsammlung Japan  
WV 75 / 4 / H

■ S. 29 links  
*O.T.*, 1977  
Serpentin, 43 x 35 x 10 cm  
WV 77 / 15 / SE

■ S. 29 rechts  
*IG-12-77*, 1977  
Impala-Granit, 120 x 45 x 10 cm  
Privatsammlung Stuttgart  
WV 77 / 12 / G





■ S. 30  
81-2-SG, 1981  
Granit, 84 x 60 x 6 cm  
WV 81/3/G

■ S. 31  
82-3-SG, 1982  
Granit, 105 x 77 x 10 cm  
WV 82/5/G



(Abb. S. 30) aus schwedischem Granit und das aus dem gleichen Material herausgemeißelte Stück WV 82 / 5 / G von 1982 (Abb. S. 31) sind so kühn auf einen skeletthaften Rahmen reduziert, daß es einem fast den Atem verschlägt. Der Künstler hat der Leere gewissermaßen Trag- und Bindekraft mitgegeben!

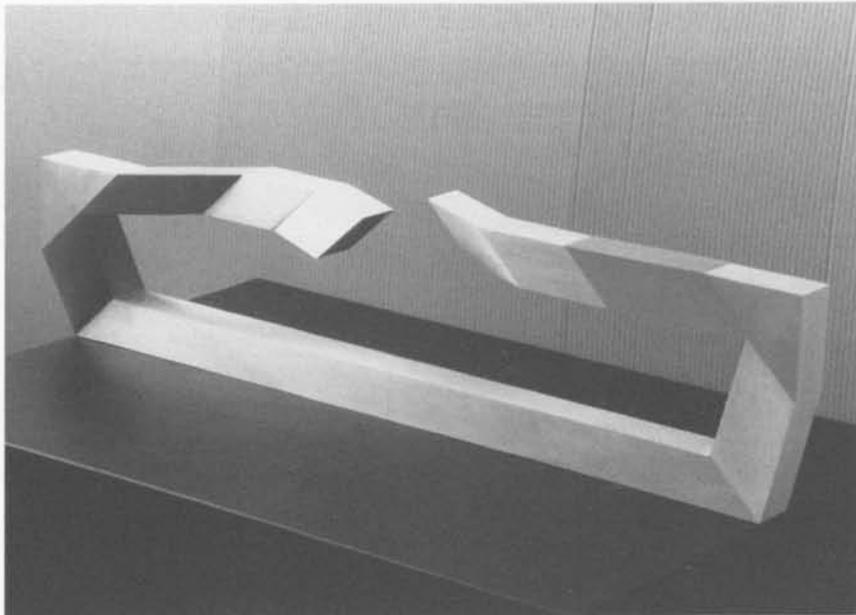
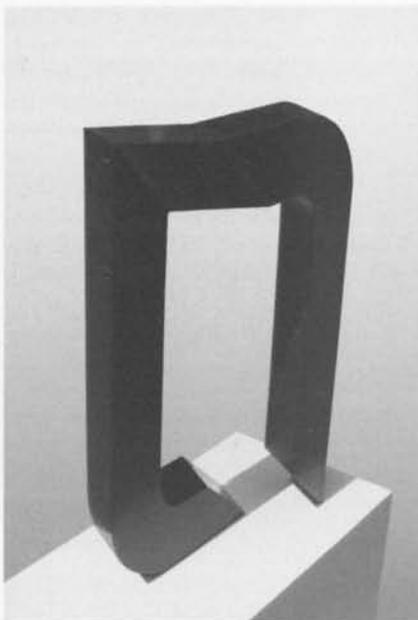
Die negativ definierte Form ist ein großes Thema der Kunst unseres Jahrhunderts – man braucht nur an die Formaussparungen und -umkehrungen bei Alexander Archipenko zu denken, an den Dualismus von plastischer Masse und Höhlung bei Henry Moore oder an den Effekt von Leerzonen bei minimalistischen Anordnungen. Doch Akiyama ist von der Naturhaftigkeit Moore'scher Formulierungen ebensoweit entfernt wie von der technoiden Starre der Minimal Art. Er hält seine eigenen, äußerst sensiblen Antworten auf das Problem bereit, wie Leere zu aktivieren sei, und erweist sich, wie ich meine, darin als ein Repräsentant fernöstlicher Kulturtradition. Wenn es, wie Flor Schwarz urteilt, eines der Hauptanliegen Akiyamas ist, auf kosmische Grundströmungen hinzuweisen«, so erinnert man sich sogleich jener Vorstellung von der Urpolarität des Yang und des Yin, der in der alchinesischen Kosmophie, wie sie für ganz Ostasien verbindlich geworden ist, eine Schlüsselrolle zukommt. Und man denkt an das buddhistische Verständnis von einer das Bildliche transzendierenden Bildlosigkeit – ›Nirvana‹, ›Leere‹, ›Nicht‹ –, für die »alle anschaulichen Vor- und Darstellungen nur vorläufige und uneigentliche Geltung haben« (Dietrich Seckel).

Akiyama betont, daß er Traditionen seiner Heimat, wenn überhaupt, dann nicht bewußt ins Spiel bringe. Man wird aber sagen dürfen, daß seine Formulierungen überzeugend die Erwartungen gegenüber einer Form der Abstraktion einlösen, die Bedeutung übermittelt, indem sie *gleichzeitig umschließt und offenhält*. Das Offene hätte dabei durchaus ikonischen Charakter: als Zeichen für den Überstieg aus dem Dinglichen ins Undingliche, welches das

*of black granite and the reclining object (LoW 77/15/SE, Ill. p. 29 left) made of serpentine, both dating from 1977, still have quite stable outer limbs. By contrast, the frame (LoW 81/3/G, Ill. p.30, 1981) made of Swedish granite and that chiselled from the same material (LoW 82/5/G, Ill. p. 31, 1982) are reduced so boldly to a skeletal frame as to take our breath away. It is as if the artist had given emptiness itself an ability to bear loads and bond!*

*A major theme of 20th century art is the negatively defined form – one needs think only of the attempts to leave space empty and invert its relations to volume in the work of Alexander Archipenko, of the dualism of three-dimensional mass and cavity in Henry Moore's work, or the effect of the empty zones in Minimalist arrangements. However, Akiyama is just as far removed from the organicism of Moore as he is from the technoid rigidity of Minimal Art. He finds his own, extremely sensitive answers to the problem of how to activate emptiness, and in so doing shows, or so I believe, that he is a representative of Far Eastern cultural traditions. Flor Schwarz has said that one of Akiyama's main intentions is to ›point to fundamental cosmic currents‹. One immediately thinks of that notion of the primeval polarity of Yin and Yang that plays such a key role in Ancient Chinese cosmosophy and underpins thought throughout East Asia. And one thinks of the Buddhist understanding of an absence of images that transcends all images, namely ›Nirvana‹, ›emptiness‹, ›nothingness‹, for which, as Dietrich Seckel has written, »all visual notions and representations are only of preliminary importance and have no intrinsic validity«.*

*Akiyama emphasizes that where he brings traditions from his home country to bear, he only does so subconsciously. We can certainly say, however, that his formulations convincingly meet our expectations in generating a*



■ S. 33 links  
*80-I-DI*, 1980  
Diabas, 60 x 45 x 15 cm  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais,  
Karlsruhe  
WV 80 / 3 / D

■ S. 33 rechts  
*79-I-AL*, 1979  
Aluminium, 25 x 100 x 18 cm  
WV 79 / 4 / A

Wesentlichere ist. Das hat übrigens nur auf weiten Umwegen mit der berühmten ›Null-Form‹ Kasimir Malewitschs zu tun, jenem schwarzen Quadrat auf weißem Grund, das der Russe als »nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit« bezeichnet hat. Akiyamas Skulpturen wirken, wenn man die Sinn- und Formhaltigkeit der Leere erkennt, stets harmonisch. Sie kompensieren das, was sie verdrängen, mit einer Offenheit, die gleichsam ihr Gestaltkern ist. Der durch sie hindurch sichtbare Wirklichkeitsausschnitt ist irrelevant, weil vom Zufall der Aufstellung abhängig; als ›Bild im Rahmen‹ kann er sich schon deshalb nicht etablieren, weil er zu seinen Seiten die Fortsetzung findet.

Nun thematisiert Akiyama die Dialektik von Geschlossenheit und Offenheit durchaus nicht nur in den rahmenartigen Arbeiten. In der Tat hat sich der Künstler seit den siebziger Jahren ein breites Form- und Ausdrucksspektrum geschaffen, das freilich einem Grundkanon verpflichtet bleibt. Vielfältig abgewandelt wird das Rahmenmotiv, nicht zuletzt durch Aufbrechung und Torsionierung. Aus der Zeit um 1980 gibt es Arbeiten wie die Diabasskulptur WV 80 / 3 / D (Abb. S. 33 links) oder den Aluminiumguß WV 79 / 4 / A (Abb. S. 33 rechts), bei denen einer der vier Rahmenschenkel aufgesprengt ist, ohne daß die integrale Gestalt aus dem Blick geriete. Dann aber ein Werk wie die große Granitskulptur WV 80 / 4 / G (Abb. S. 35) in Lahr, deren unterer und oberer Schenkel schräg durchgetrennt und auseinandergetrieben erscheinen. Was hier noch eher durchgangsverwehrend anmutet, hat in anderen, wenn auch kleineren Arbeiten wie den Skulpturen WV 79 / 2 / G von 1979 (Abb. S. 36) und WV 80 / 1 / G von 1980 (Abb. S. 37) die Form eines mehrfach gebrochenen, bügelartigen Tores.

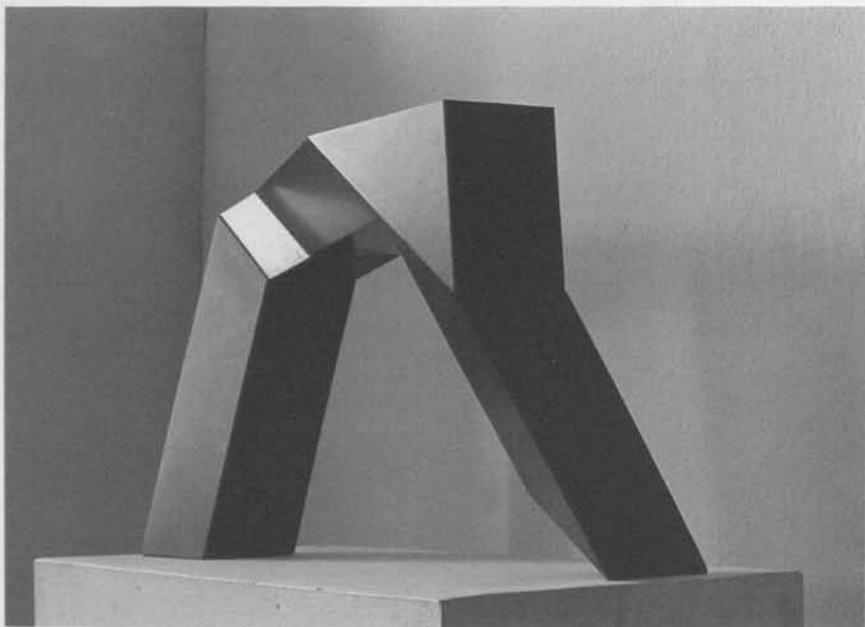
Und wenn vom Tor die Rede ist, kommt einem wieder Ostasiatisches in den Sinn. Von alters her ist das Tor ein wesentlicher Bestandteil der buddhistischen Tempelanlage. Es markiert, um noch einmal Dietrich Seckel zu zitieren,

*form of abstraction which conveys meaning by simultaneously enclosing and disclosing. That which is disclosed, the open, can be seen as thoroughly iconic in nature, a sign for the transition upward from the world of things into the world of nothingness, which is more fundamental. Only very indirectly does this have to do with the famous ›zero form‹ Casimir Malevich created, his black square on a white ground, which he called ›the naked, unframed icon of my age‹. Akiyama's sculptures always seem harmonious if we recognize the meaningfulness and form generated by emptiness itself. They compensate for what they displace with an openness which is also the core of their formal being. The section of reality that we can see in them is irrelevant because it depends on the chance fact of their positioning. The section cannot assert itself as the ›image in the frame‹ because it is not developed further in the sculpture.*

*Akiyama definitely focuses on the dialectic of unity and openness not only in the frame-like works. Indeed, as of the 1970s he had created a broad formal and expressive range that nevertheless remained indebted to an underlying canon. We encounter the frame motif in numerous modified versions, not least forms where he has broken it open or given it a more pronounced torso. From around 1980 there are works such as the greenstone sculpture (LoW 80/3/D, Ill. p. 33 left) or the cast aluminum object (LoW 79/4/A, Ill. p. 33 right) where one of the four framing limbs has been broken open without this meaning that the integral figure is lost. Then there are works such as the large granite sculpture (LoW 80/4/G, Ill. p. 35) which stands in Lahr in Southern Germany, the upper and lower limbs of which have been cut open diagonally and seem driven further apart. What seems here to prevent any passage through the frame takes the form of a multiply fissured, arch-like gate in other, al-*

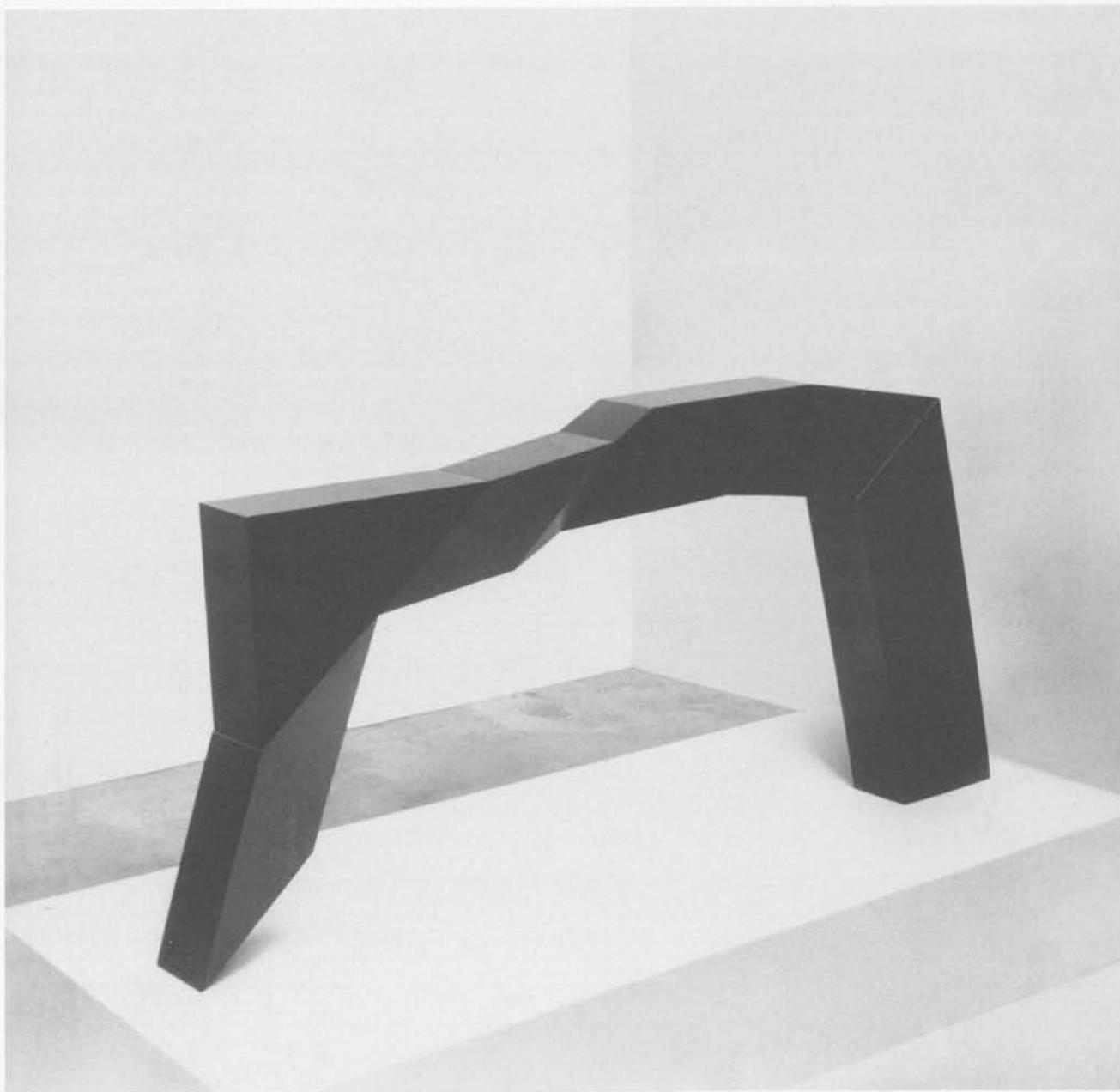
☞ S. 35  
O.T., 1980  
Labrador-Granit, 2 Teile, 240 x 80 x 60 cm  
Symposion Stadt Lahr  
WV 80 / 4 / G





■ S. 36  
79-2-S, 1979  
Granit, 38 x 66 x 28 cm  
Sammlung Galerie Appel, Frankfurt  
WV 79 / 2 / G

■ S. 37  
80-1-SG, 1980  
Granit, 60 x 124 x 25 cm  
WV 80 / 1 / G



»die entscheidende Grenze zwischen der profan-empirischen ›Welt‹ und der sakral-kosmischen Sphäre des Heiligtums«, ist also aufgeladen mit metaphysischen Konnotationen (für die es in anderen Kulturen und Religionen Analogien gibt). Gerade weil Tor und Rahmen morphologisch miteinander so offensichtlich verwandt sind, wird man bei Akiyama auch dann an einen herkunftsbedingten Bewandniszusammenhang denken dürfen, wenn es sich um rein intuitive Verknüpfungen handeln sollte.

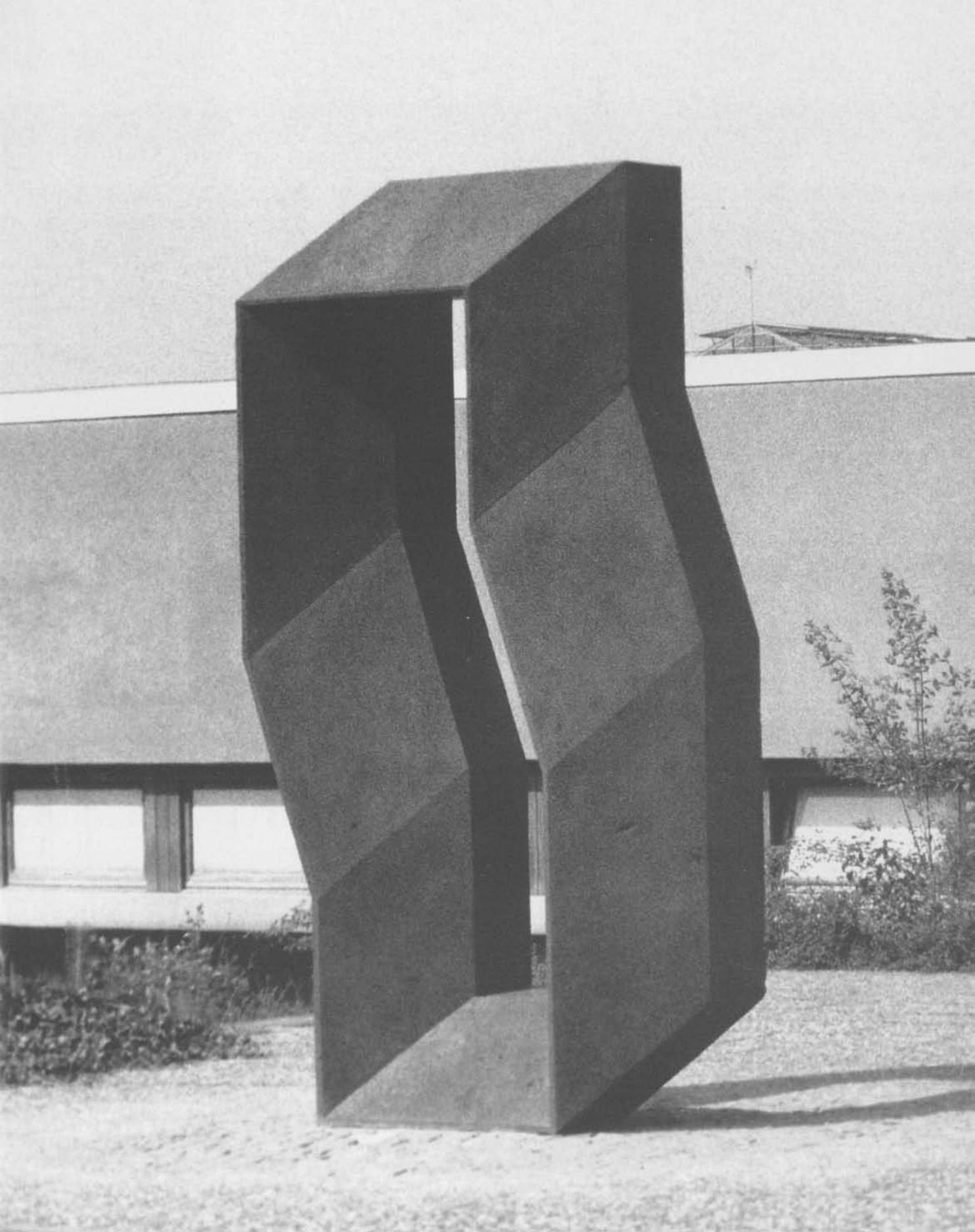
Ein Abkömmling des Rahmentyps mit massiven Schenkeln von der Art der Bad Kreuzbacher Skulptur (Abb. S. 28 links) wird für Akiyama wichtig, nämlich der, bei dem der Rahmen so sehr an Tiefe gewinnt, daß er mehr den Charakter eines nach vorne und hinten offenen Gehäuses annimmt. Ein monumentales Beispiel dafür ist die Basaltlavaskulptur WV 82 / 3 / BL von 1982 (Abb. S. 39) in Kaiserslautern. Die Tiefenentwicklung der Wandungen ist bei ihr mit einer räumlichen Schrägverziehung verbunden, die noch durch eine doppelte Parallelabknickung und eine entsprechende Seitenversetzung der Vertikalteile sowie eine Abfasung der Wandungen an der massiveren Seite kompliziert wird. Was sich in der Beschreibung wie eine Störung von Formverläufen ausnimmt, ist in Wirklichkeit von großer Stringenz: Alle Deviationen münden in ein Ganzes, das sich als Zustand höherer Schlüssigkeit auffassen läßt. Strukturell mit der Kaiserslauterner Arbeit verwandt ist die Granitskulptur ›Von Innen‹, WV 93 / 5 / G (Abb. S. 41, drei Ansichten). 1985 wurde sie als ein Bodenobjekt geschaffen WV 85 / 3 / G (Abb. S. 40), nach der Beschädigung einer Ecke 1993 in ein aufrechtstehendes Gebilde mit dezidiertem Vertikaldrang verwandelt. Stärker den Dualismus von Masse und Leerraum betont die gedrungener Variante mit dem Titel ›Von Innen Nr.4‹ von 1988, WV 88 / 1 / G (Abb. S. 112), eine Mittellage zwischen den letztgenannten Werken repräsentiert die Arbeit WV 87 / 1 / G von 1987 (Abb. S. 110).

beit smaller pieces (LoW 79/2/G, Ill. p. 36, 1979; and LoW 80/1/G, Ill. p. 37, 1980).

And, talking of gates, one again thinks of East Asia. Traditionally, the gate has been a key part of any Buddhist temple complex. It marks, to quote Dietrich Seckel again, »the decisive boundary between the profane and empirical ›world‹, on the one hand, and the sacred, cosmic sphere of the sanctuary, on the other«. In other words, it is charged with metaphysical connotations (for which there are analogies in other cultures and religions). Precisely because the gate and the frame are evidently related to each other morphologically speaking, in Akiyama's oeuvre one can justifiably imagine that the origins of the latter are linked to the former, even if this is the product of a purely intuitive link.

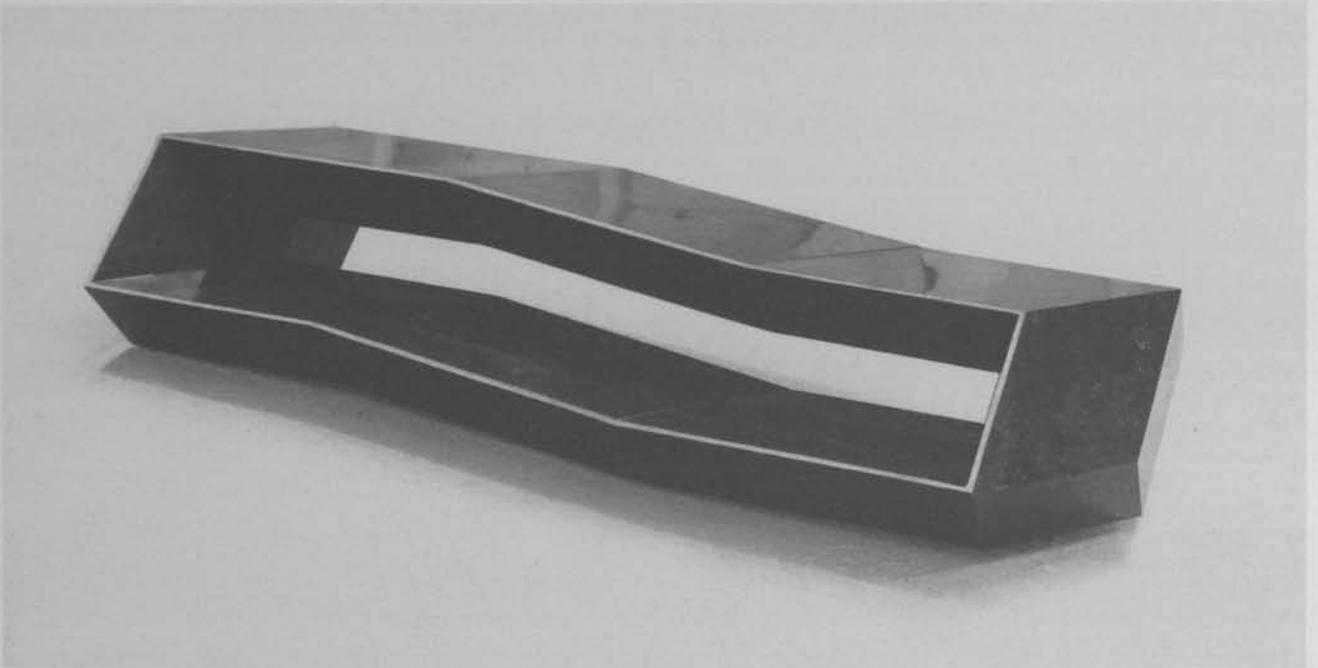
A specific variant of the frame type, with massive sections such as that of the sculpture in Bad Kreuznach (Ill. p. 28 left) becomes important for Akiyama: namely, a frame of such depth that it assumes more the shape of a shell or edifice open at the front and back. One monumental example is the basaltic lava sculpture (LoW 82/3/BL, Ill. p. 39, 1982) in Kaiserslautern. The depth of the sides is connected here to the spatial sideways movement, something complicated still further by the double parallel bends, a corresponding sideways shift of the vertical limbs as well as the bevelling of the walls on the more massive side. What reads like a disruption of the formal lines is in reality executed with great stringency. All deviations culminate in an over-arching whole which can be grasped as a state of greater logicity. Structurally related to the Kaiserslautern sculpture is the granite piece entitled ›From Within‹ (LoW 93/5/G, Ill. p. 41, three views). It was created in 1985 as a reclining object (LoW 85/3/G, Ill. p. 40) and, after damage to a corner in 1993, transformed into an upright edifice with a decidedly vertical thrust. The stockier variant

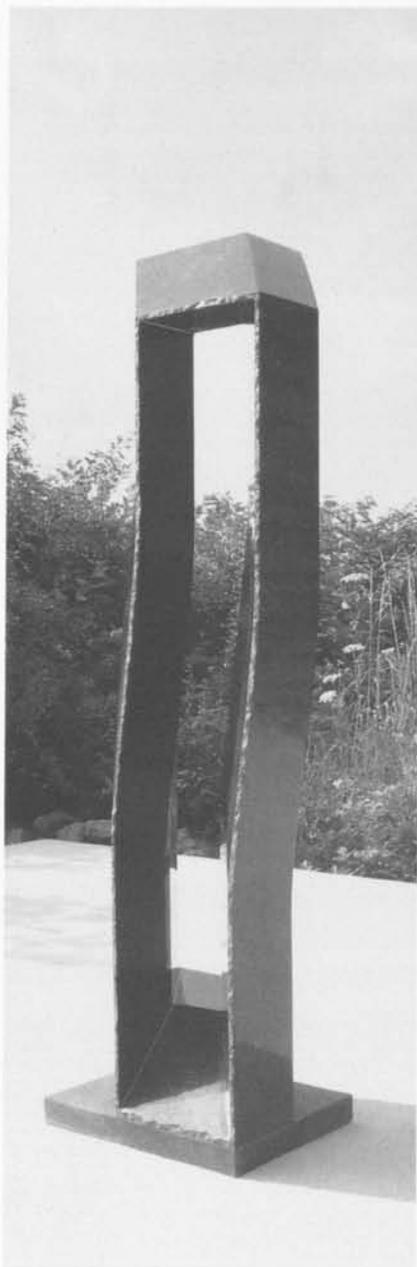
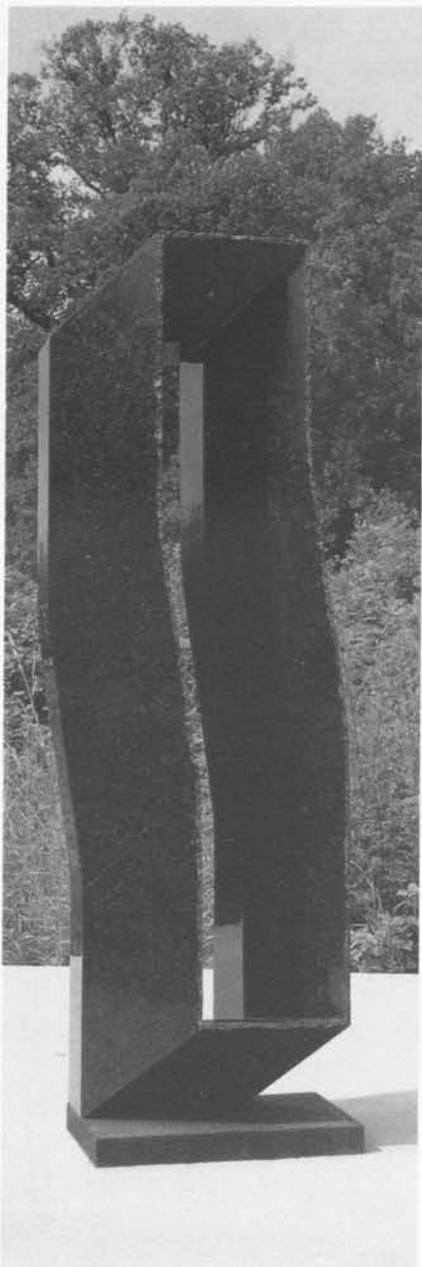
■ S. 39  
O.T., 1982  
Basaltlava, 240 x 120 x 50 cm  
Symposion Universität Kaiserslautern  
WV 82 / 3 / BL



■ S. 40  
85-2-AG, 1985  
Labrador-Granit, 45 x 160 x 60 cm  
WV 85 / 3 / G

■ S. 41  
*Von Innen*, 1993  
Labrador-Granit, 161 x 53 x 34 cm  
drei Ansichten  
WV 93 / 5 / G







■ S. 42 links  
83-I-E, 1983  
Stahl, 250 x 150 x 100 cm  
WV 83/1/8

■ S. 42 rechts  
E-I-81, 1981  
Grauguß, 68 x 44 x 28 cm  
Privatsammlung Frankfurt  
WV 81/6/GG



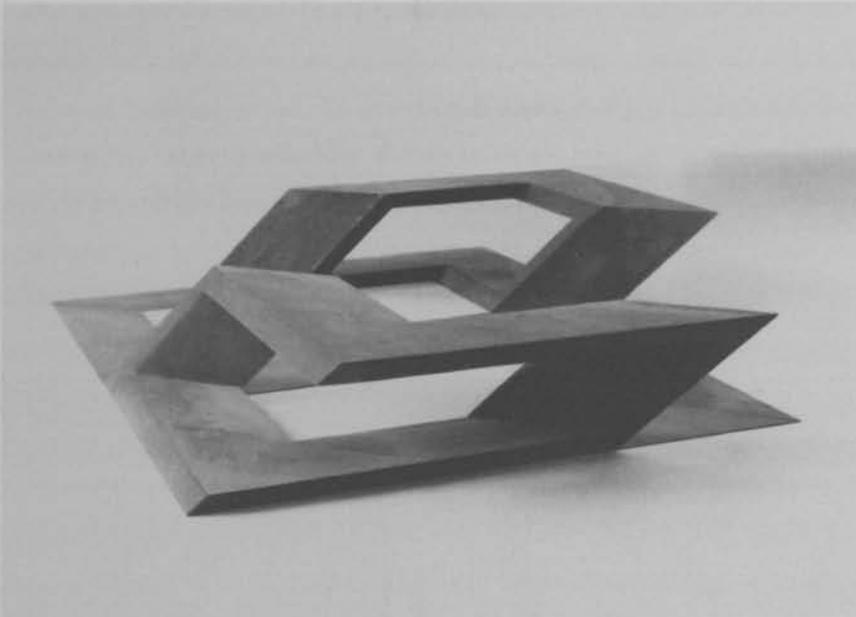
named ›From Within No. 4‹ (LoW 88/1/G, Ill. p. 112, 1988) more strongly underscores the dualism of mass and emptiness. Another sculpture is to be situated halfway between the two (LoW 87/1/G, Ill. p. 110, 1987).

Akiyama also expands his individual formal idiom by coupling the framing elements and enriching them by means of conforming or contradictory internal structures. Two upright space-creating square frames, formed respectively by fourfold counter-directional diagonal angles, running inversely to each other, form an arrangement which affords multifarious views through all sides. For example, in the gray-cast iron work (LoW 81/6/GG, Ill. p. 42 right, 1981) or the large steel version (LoW 83/1/S, Ill. p. 42 left, 1983). In ›Two Frames‹, likewise made in steel, because this form can hardly be realized in stone (LoW 87/2/S, Ill. p. 44, two views, 1987), to form an ensemble that is both open and closed. Essentially composite, but intrinsically coherent, a work such as ›Displacement No. 7‹, (LoW 84/3/GG, Ill. p. 45, 1984), a large-size gray-cast iron work, is made up of a frame placed on the floor. A triangular block is inserted into the angle created by the two straight sides, whereby the block functions almost as an anchoring mass for the diagonally rising, opposite sides, which are bent in two places.

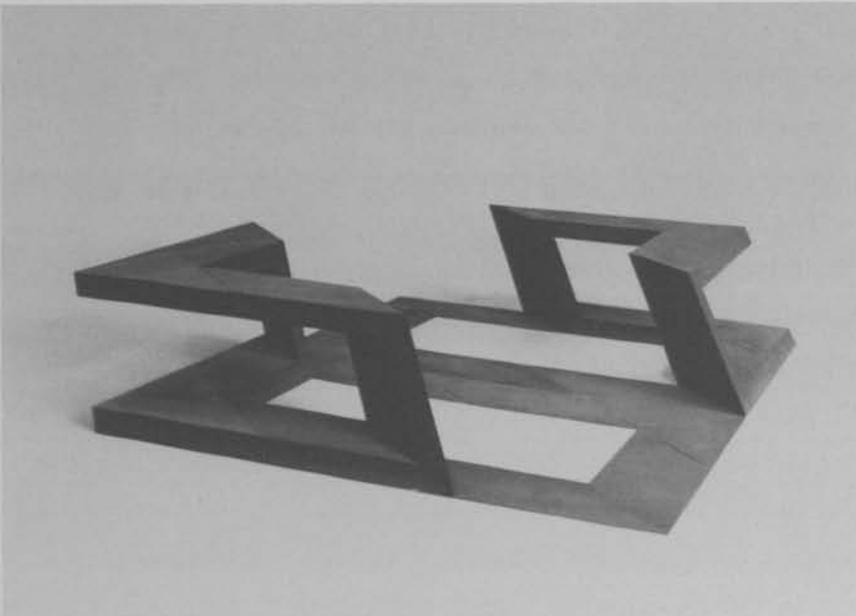
There are numerous examples of the co-existence of framing elements with other forms. In the case of the granite sculpture (LoW 82/1/G, Ill. p. 46, two views, 1982) an open triangle responds to a transposed but adjacent triangular block. With ›Displacement No. 6‹ (LoW 84/2/S, Ill. p. 106), a steel sculpture that rests on the floor, and the upright gray-cast iron sculpture (LoW 84/1/GG, Ill. p. 47, 1984) one open and one block-like closed section balance each other out. And in the gigantic granite sculpture (LoW 83/3/G, Ill. p. 48, 1983) which stands

Auch die Kopplung von Rahmenelementen und die Anreicherung solcher Elemente mit anpassungsbereiten oder widersprechenden Binnenstrukturen erweisen sich als Möglichkeiten, das individuelle Formprogramm zu erweitern. Zwei durch vierfache gegensinnige Schrägknickung raumhaltig gemachte Hochreckerahmen bilden, invers gegeneinandergestellt, ein Ensemble, das von allen Seiten vielgestaltige Durchblicke gewährt – so bei der Graugußarbeit WV 81 / 6 / GG von 1981 (Abb. S. 42 rechts) oder der großen, aus Stahl konstruierten Version WV 83 / 1 / S von 1983 (Abb. S. 42 links). Bei der ebenfalls stählernen, weil in dieser Form kaum in Stein realisierbaren, Arbeit ›Zwei Rahmen‹ von 1987, WV 87 / 2 / S (Abb. S. 44, zwei Ansichten), vereinen sich die doppelstufig ausgelegten Komponenten zu einem gleichzeitig offenen und geschlossenen Ensemble. Von der Idee her komposit, tatsächlich aber in sich kohärent, ist ein Werk wie ›Verschiebung Nr. 7‹, WV 84 / 3 / GG (Abb. S. 45), ein großformatiger Grauguß von 1984: Einem auf dem Boden lagernden Rahmen ist in dem von den beiden geraden Schenkeln eingefassten Winkel ein dreieckiger Block eingefügt, gleichsam als Ankermasse für die sich gegenüber schräg erhebenden, doppelt gebrochenen Gegenschinkel.

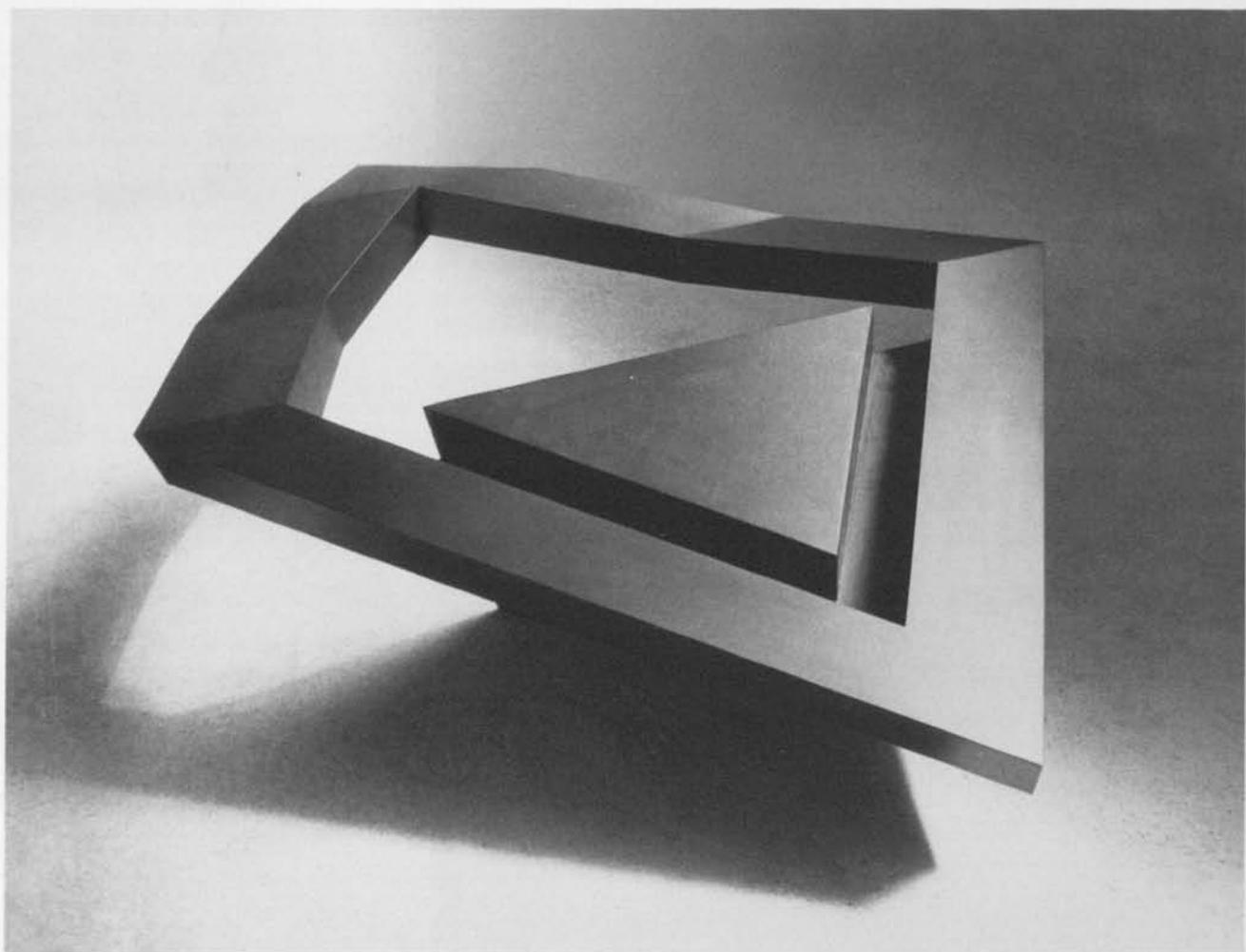
Für die Koexistenz von Rahmenelementen mit anderen Formen lassen sich mehrere Beispiele benennen: Im Falle der Granitskulptur WV 82 / 1 / G von 1982 (Abb. S. 46, zwei Ansichten) antwortet einem offenen Dreieck ein versetzt angegliederter dreieckiger Block, bei der stählernen Bodenarbeit ›Verschiebung Nr. 6‹, WV 84 / 2 / S (Abb. S. 106), und beim stehenden Grauguß WV 84 / 1 / GG von 1984 (Abb. S. 47) tariieren sich jeweils eine offene und eine blockig geschlossene Partie diagonal aus, und bei der riesigen Granitskulptur WV 83 / 3 / G von 1983 (Abb. S. 48) in Kawasaki quert ein Diagonalbalken den oberen Rahmenbereich, so daß sich zwei Perforationen unterschiedlicher Dimension und Form ergeben.

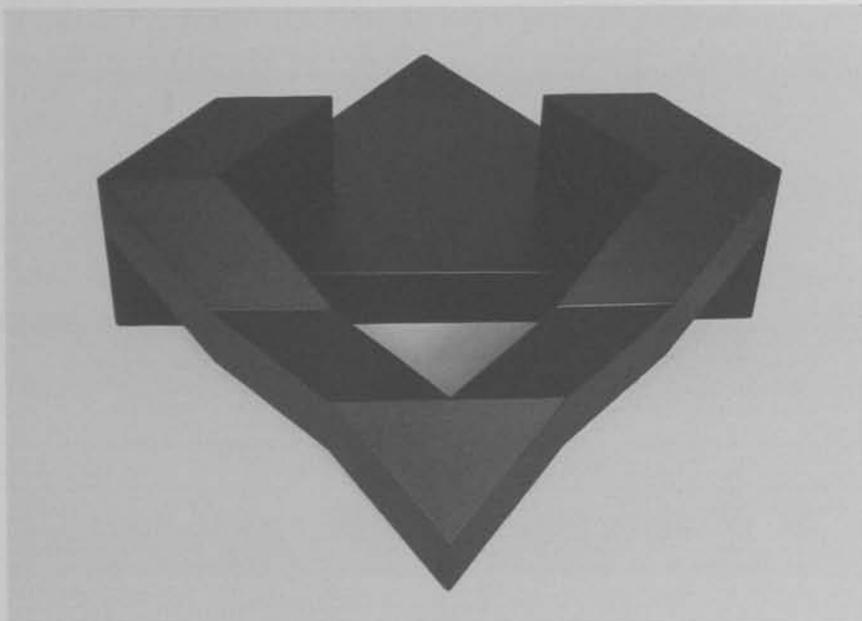
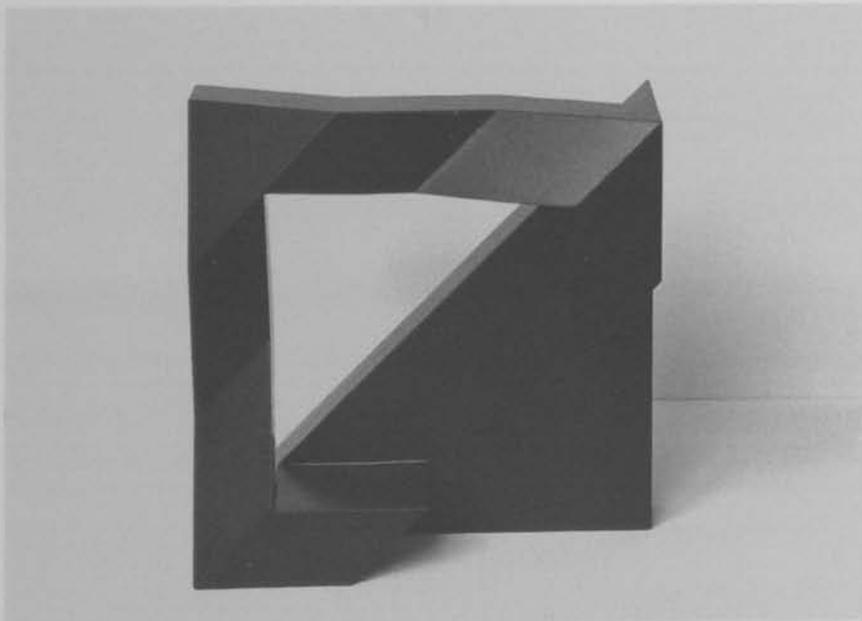


■ S. 44  
*Zwei Rahmen geöffnet*, 1987  
Stahl, 42 x 270 x 210 cm  
zwei Ansichten  
WV 87 / 2 / S



■ S. 45  
*84-3-E, Verschiebung Nr. 7*, 1984  
Grauß (4), 73 x 194 x 190 cm  
Contemporary Art Museum, Hiroshima,  
Japan (1/4)  
Gießerei Casper, Nöttingen (2/4)  
WV 84 / 3 / GG







■ S. 46  
82-1-SG, 1982  
Granit, 33 x 33 x 15 cm  
Ministerium für Wissenschaft und Kunst  
Baden-Württemberg  
WV 82/1/G

■ S. 47  
84-2-E, 1984  
Grauguß, 130 x 90 x 25 cm  
WV 84/1/GG



in Kawasaki, a diagonal beam cuts across the upper frame area, so that two perforations emerge, different in both size and shape.

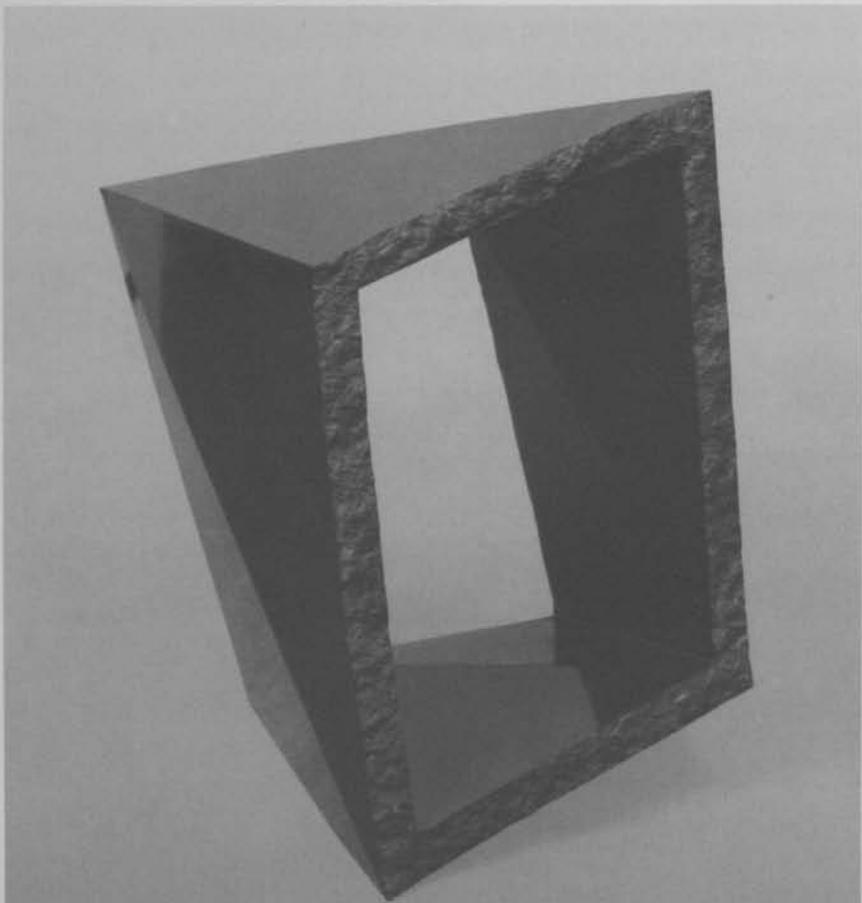
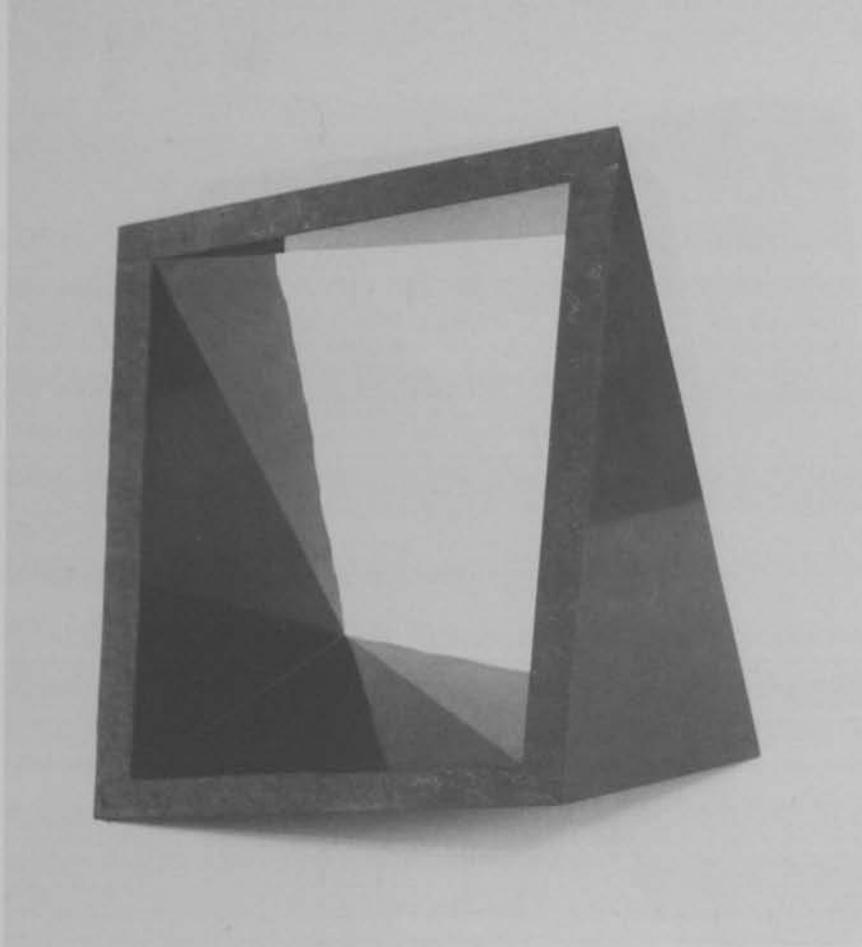
Despite their complexity, ›Shadow (Dimension)‹, a series of sculptures and metal objects Akiyama has produced in recent years, are wonderfully clear in their lines. In principle, what is involved is a shell, open on both sides, with roughly square or rectangular fronts and rear sections turned toward each other. This incongruity is balanced not by arching distortion, but instead by diagonal folds in the side walls. The result is a peculiarly precious appearance. The artist enhances this dialectically by leaving the front surfaces untreated – as in ›Shadow (Dimension) No. 1‹ (LoW 90/1/G, Ill. p. 50, upper left, 1990), the No. 2 in this series (LoW 90/2/G, Ill. p. 51, 1990) or No. 6 (LoW 94/1/G, Ill. p. 50, lower left, 1994). It is not least the contrast of the perfectly polished sections to those left quarry-hewn which suggests that the artist has extracted formations from the stone which are arranged as if in keeping with a natural blueprint. It is, at any rate, true that Akiyama's achievement must be construed not just as an ability to handle the contradictoriness innate in the matter, but also as an interpretation of the material. To be more precise, we face an interpretation of his subjective notion of the idiosyncrasies and mysteries of the material.

The concept of form underlying the ›Shadow (Dimension)‹ series is also applicable when realized using more mundane materials than those utilized for the majority of the works, namely fine-grained Indian, South African or Swedish granites. A gray-cast iron variant, No. 4 in the series (LoW 93/2/GG, Ill. p. 52, 1993) gives the forms a technical, constructive feel, if transformed into the natural by dint of the rusty patina. And the concept can even be taken for sculptures on a monumental scale. Indeed, ›Shadow (Dimension)

Wunderbar klar trotz ihrer Komplexität sind die von Akiyama in den letzten Jahren unter dem Serientitel ›Shadow (Dimension)‹ geschaffenen Skulpturen und Metallarbeiten. Im Prinzip geht es um beidseitig offene Gehäuse, deren annähernd quadratische oder rechteckige Front- und Rückseitenaufrisse gegeneinander verdreht sind. Ausgeglichen wird diese Inkongruenz nicht durch wölbende Verformung, vielmehr durch diagonale Faltung der Wandungen. Das Resultat ist ein eigentümlich präziöses Erscheinungsbild. Der Künstler steigert es dialektisch, wenn er wie in ›Shadow (Dimension) No. 1‹ von 1990, WV 90 / 1 / G (Abb. S. 50, links oben), Nr. 2 dieser Serie von 1990, WV 90 / 2 / G (Abb. S. 51), oder Nr. 6 von 1994, WV 94 / 1 / G (Abb. S. 50, links unten), die Stirnflächen unbehandelt läßt. Nicht zuletzt der Kontrast der perfekt geschliffenen und polierten Partien zu den bruchroh belassenen kann suggerieren, daß der Künstler aus dem Stein Gebilde herausgeholt habe, die sich nach einem natürlichen Bauplan organisieren. Wahr ist jedenfalls, daß Akiyamas Leistung nicht nur als eine Bewältigung der dem Material inhärenten Widersetzlichkeit, sondern auch als eine Interpretation des Materials verstanden werden muß – genauer gesagt: als eine Interpretation seiner subjektiven Vorstellung von den Eigenheiten und den Geheimnissen des Materials.

Das Formkonzept der ›Shadow (Dimension)‹-Reihe trägt allerdings auch, wenn es mit profaneren Werkstoffen als den für die Mehrzahl der Arbeiten verwendeten feinkörnigen indischen, südafrikanischen oder schwedischen Graniten realisiert wird. Eine Graugußvariante, WV 93 / 2 / GG, als Nr. 4 der Serie 1993 entstanden (Abb. S. 52), gibt den Formen einen technisch-konstruktiven, wenngleich durch die Rostpatina ins Natürliche umgelenkten Beiklang. Und das Konzept erlaubt sogar die Vergrößerung in einen Monumentalmaßstab. In der Tat hat das aus Corten-Stahlplatten konstruierte ›Shadow (Dimension) No. 7‹ von 1995, WV 95 / 1 / S (Abb. S. 53), eine Größe, die ein

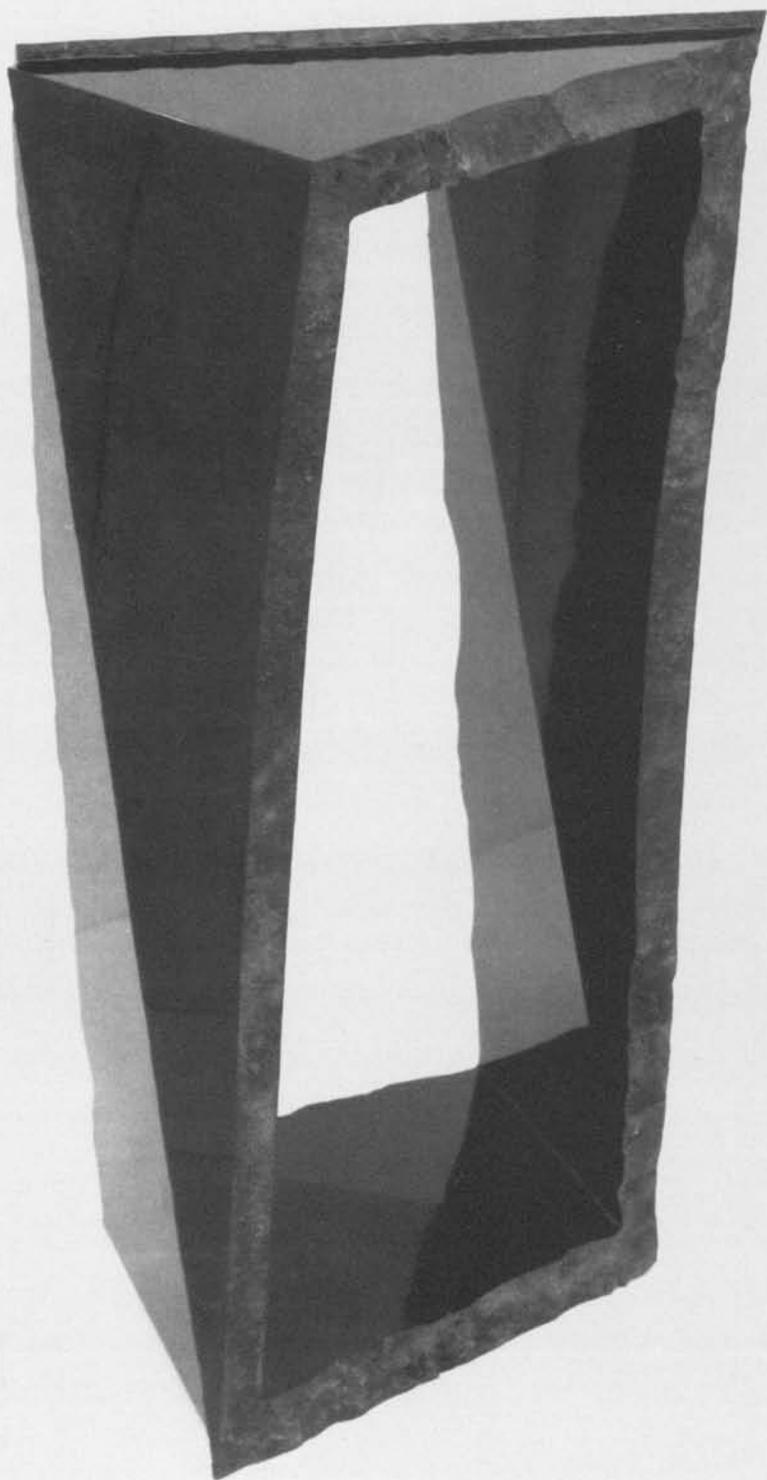
■ S. 48  
IG-3-83, 1983  
Granit, Höhe 300 cm  
Symposion Stadt Kawasaki, Japan  
WV 83 / 3 / G

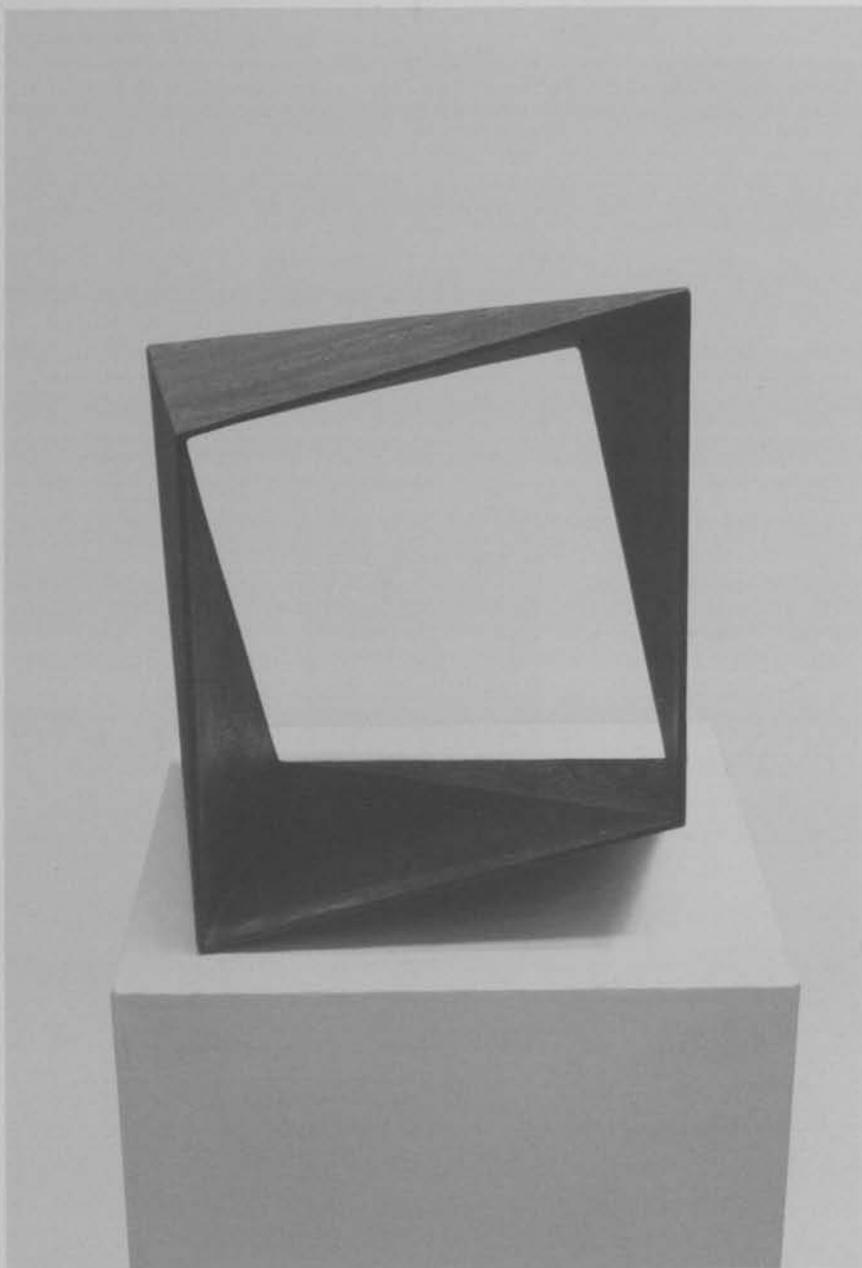


■ S. 50 oben  
*Shadow-Dimension No. 1*  
*(Innen und Außen)*, 1990  
Granit, 75 x 60 x 55 cm  
WV 90 / 1 / G

■ S. 50 unten  
*Shadow-Dimension No. 6*, 1994  
Granit, 90 x 65 x 70 cm  
WV 94 / 1 / G

■ S. 51  
*Shadow-Dimension No. 2*  
*(Innen und Außen)*, 1990  
Granit, 115 x 55 x 34 cm  
WV 90 / 2 / G

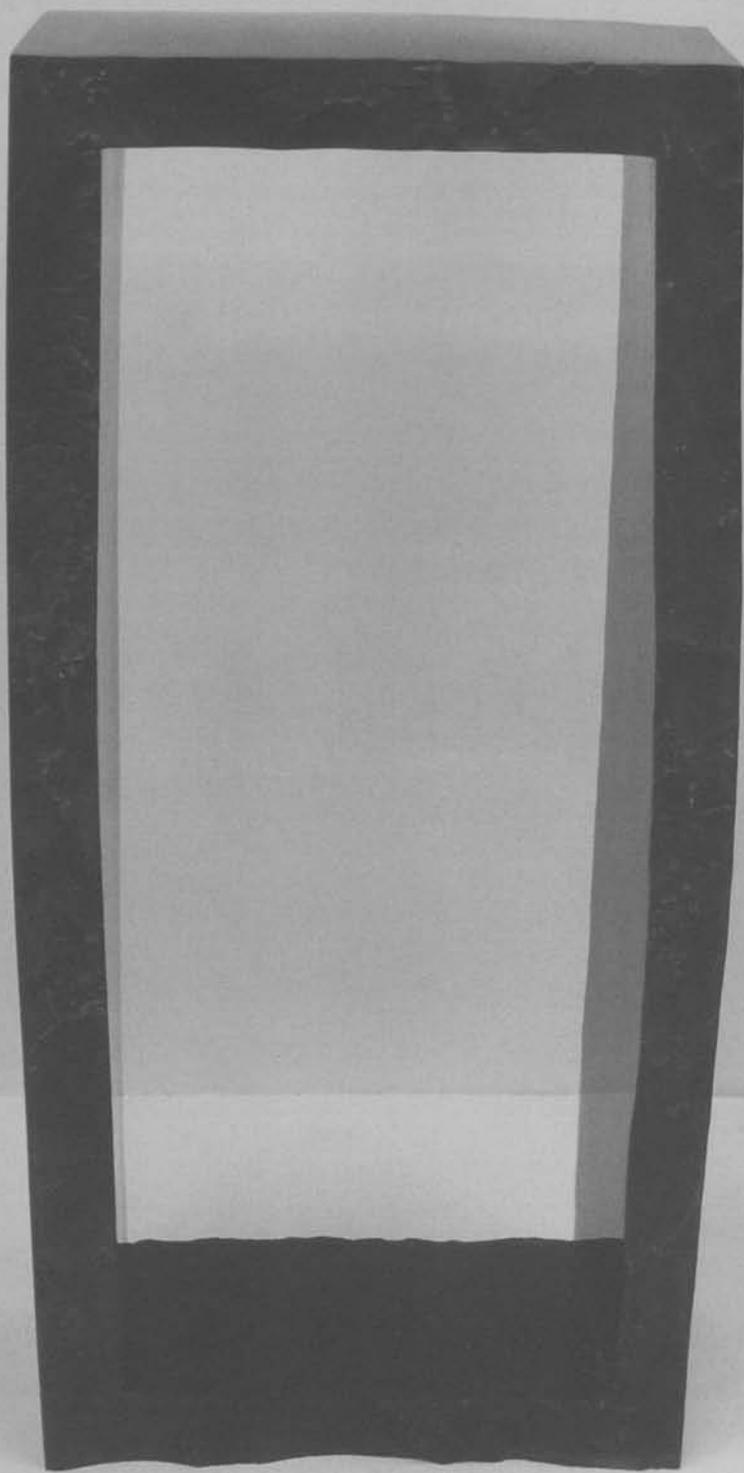




■ S. 52  
*Shadow-Dimension No. 4*, 1993  
Grauguß (3), 39 x 33 x 30 cm  
Privatsammlung unbekannt (1/3)  
WV 93 / 2 / GG

■ S. 53  
*Shadow-Dimension No. 9*, 1995  
Cortenstahl, 260 x 260 x 210 cm  
WV 95 / 1 / S





No. 7: (LoW 95/1/S, Ill. p. 53, 1995) made of Corten steel plates is so large that one can easily walk through it. However, strangely enough, the forms somehow call for respectful distance, for both the angled sides and the diagonal folds breathe a touch of the inhospitable – it feels less like inconvenience and more like foreignness. In the ›Shadow (Dimension)‹ series, stereometry appears throughout as something unfamiliar, something to be discovered anew. What the eye and mind can grasp in the smaller objects becomes harder to embrace the moment the essence of the whole body is involved. This is certainly true not just of Akiyama's works, but they present an exemplary model for experiencing this.

Moreover, the geometric refinement of the newer stone sculptures is undermined by a property which is to be found only rudimentarily in Akiyama's older works: a soft modulation of the outer skin expressed as a delicate concavity or convexity of the surface and a slight curvature of the edges. Akiyama does not endeavour to achieve some consistent entasis, but instead to animate. In other words, he tries to transpose corporeal sensuousness into an inorganic material in that very stratum which the perfecting hand meets when encountering the hardness of the stone. With the granite sculpture ›Inner and Outer No. 4‹ (LoW 91/1/G, Ill. p. 54, 1991), the oscillations of the edges and surfaces can be perceived by the eye, whereby the quarry-hewn front strips of the walls create a truly dramatic counterpoint to the finely articulated surfaces. In other works, the effect is perhaps less evident, but nevertheless important for the overall effect.

Parallel to the ›Shadow (Dimension)‹ series, in recent years Akiyama has created a group of works also entitled ›Shadow‹. The sub-title this time – is ›Time‹, referring to a variable that is harder to explain than

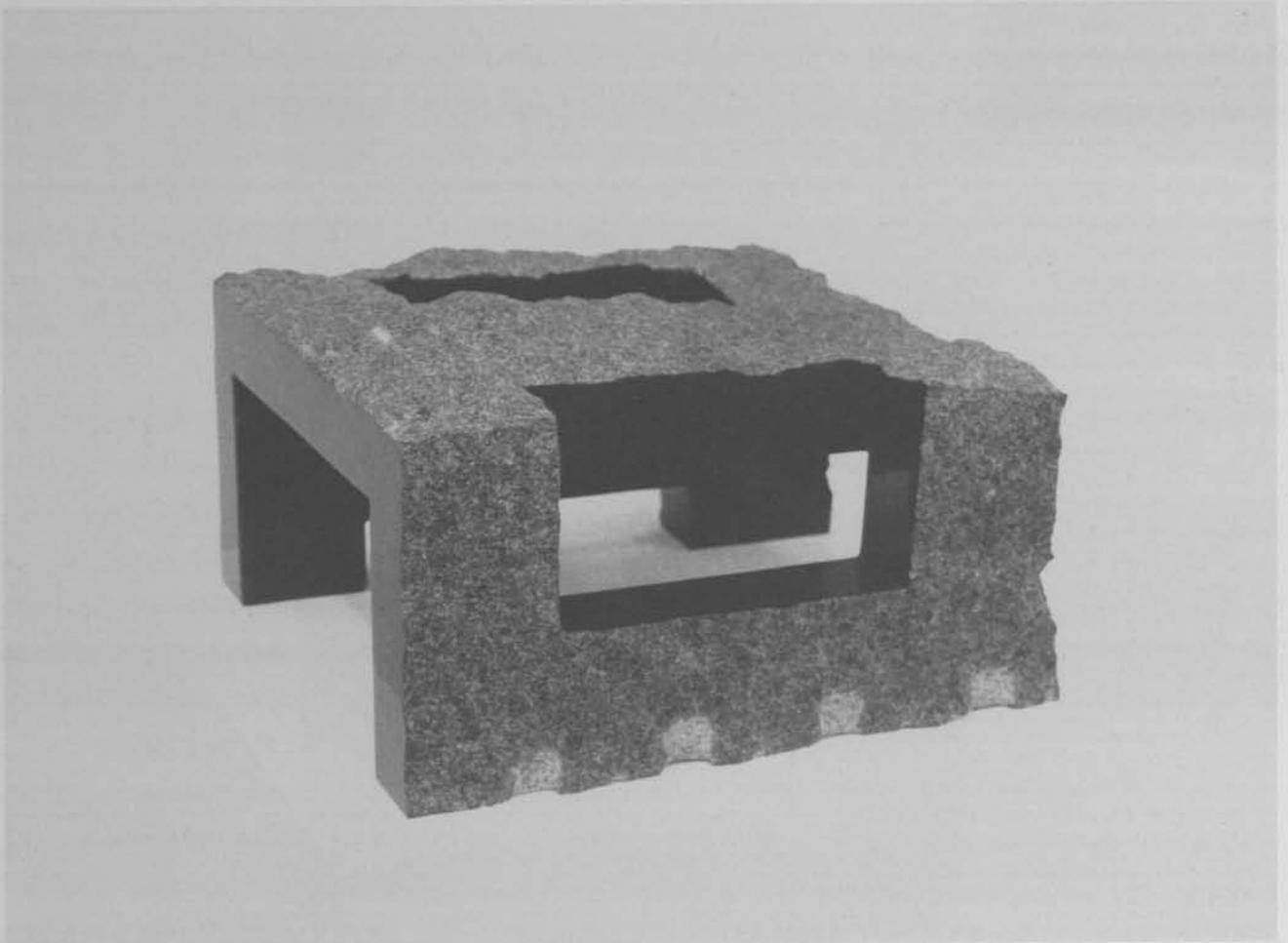
Durchschreiten leichtmachen könnte. Doch, seltsam genug, die Formen verlangen so etwas wie Respektstanz, denn sowohl die Schräglagerung als auch die Diagonalfaltungen indizieren eine Unwirtlichkeit, die man weniger als Unbequemlichkeit denn als Fremdheit empfindet. Überhaupt bietet sich Stereometrie in den ›Shadow (Dimension)‹-Objekten nicht als ein Vertrautes, sondern als ein neu zu Entdeckendes an. Was bei den kleineren Objekten über Auge und Verstand als Aneignungsleistung gelingt, wird schwieriger, sobald die Befindlichkeit des ganzen Körpers ins Spiel kommt. Das ist gewiß nicht nur für Werke Akiyamas gültig, läßt sich an ihnen aber exemplarisch erfahren.

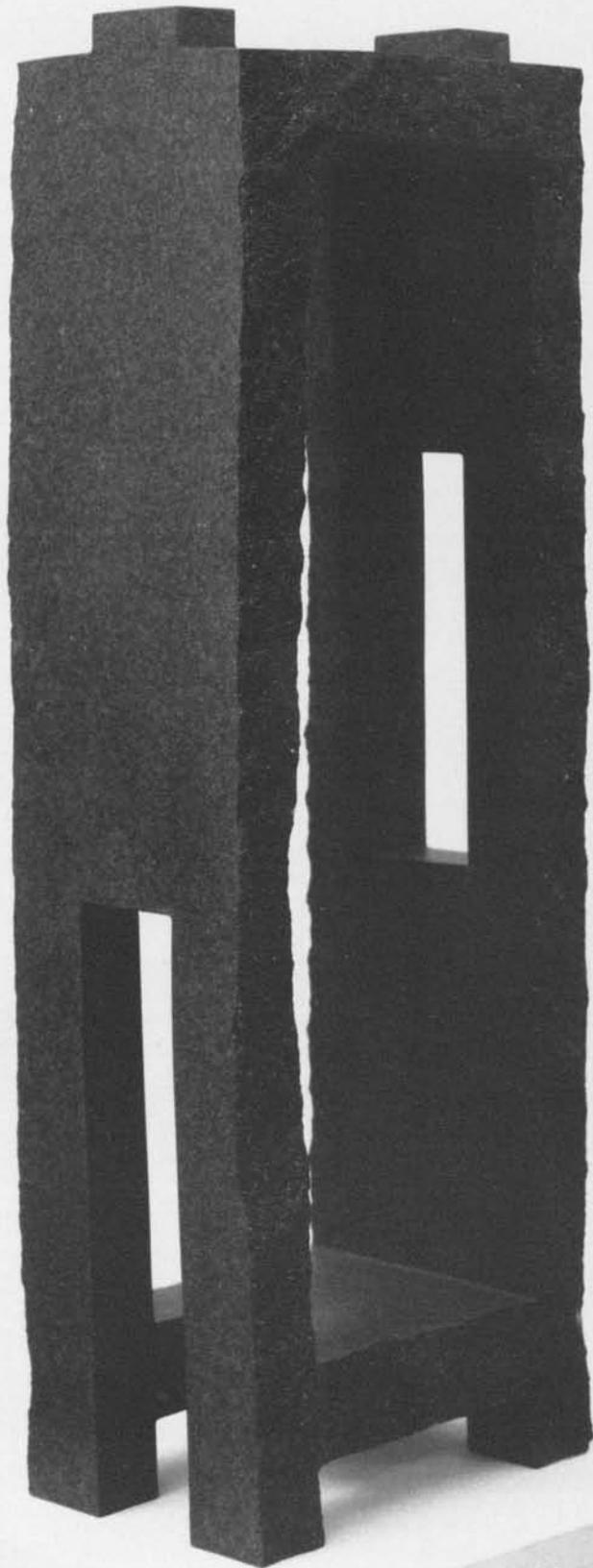
Die geometrische Finesse der neueren Steinskulpturen wird übrigens durch eine Eigenschaft konterkariert, die sich bei älteren Arbeiten allenfalls ansatzweise findet: eine sanfte Modulation der Außenhaut, die sich als zarte Auf- oder Einwölbung der Flächen und als leichte Krümmung der Kanten äußert. Akiyama sucht nicht die Konsequenz einer Entasis, wohl aber eine Belebung, die sozusagen eine Übertragung leiblicher Sinnlichkeit auf den anorganischen Werkstoff bedeutet, und zwar in der Schicht, in der die vollendende Hand und die Härte des Steins aufeinandertreffen. Bei der Granitskulptur ›Innen und Außen Nr.4‹ von 1991, WV 91 / 1 / G (Abb. S. 54), sind die Schwingungen der Kanten und Flächen auch für das Auge wahrnehmbar, wobei die bruchrohen Stirnstreifen der Wandungen für eine geradezu dramatische Gegenstimme zu den fein artikulierten Flächen sorgen. Bei anderen Arbeiten ist der Effekt vielleicht weniger offensichtlich, aber dennoch für die Wirkung wichtig.

Parallel zu den ›Shadow (Dimension)‹-Arbeiten ist in den letzten Jahren eine Werkgruppe entstanden, für die ebenfalls der Haupttitel ›Shadow‹ gilt. Wenn der Nebentitel dieses Mal ›Time‹ lautet, dann ist damit eine Größe gemeint, die sich schwerer erklären läßt als ›Dimension‹. Mit der räumlichen

■ S. 56  
*Shadow-Time No. 1*, 1992  
Granit, 20 x 30 x 31 cm  
Privatsammlung Frankfurt  
WV 92 / 2 / G

■ S. 57  
*Shadow-Time No. 7*, 1996  
Granit, 62 x 22 x 15 cm  
WV 96 / 5 / G





Verfassung der ›Shadow (Dimension)‹-Objekte verbindet sich ebenso unschwer die Vorstellung von Tiefenerstreckung wie die von einem Schattenschlag, dessen mit der Beleuchtung wechselnder Winkel eine ständige Veränderung der Erscheinung bewirkt. ›Time‹ bezeichnet dagegen nach meinem Verständnis eine Dauer, die in sonderbar statischen Gebilden eingefangen ist – Gebilde, die man als Fragmente von Gehäusen oder als Kombinationen von Rahmenteilern auffassen kann. Fragmenthaft wirken sie, weil bruchrohe Partien ihren Habitus wesentlich mitbestimmen. Gemeinsam ist ihnen, daß sie mit vier Beinen oder mit Kufen auf dem Boden stehen, weiter, daß ihre Wandungen auf eine Weise durchfenstert sind, die keiner nachvollziehbaren Regel gehorcht. Einige der Arbeiten, wie ›Shadow (Time) No. 1‹ von 1992, WV 92 / 2 / G (Abb. S. 56), sind niedrig und erinnern an Hocker oder flache Sitzbänke, andere, wie ›Shadow (Time) No. 7‹ von 1996, WV 96 / 5 / G (Abb. S. 57), entwickeln sich in die Höhe. Weder der Gedanke an archaische Zeremonialmöbel noch der an Kolumbarien hilft sehr viel weiter, aber die assoziierende Phantasie bewegt sich angesichts der Vornehmheit des Materials mehr in diese als in andere Richtungen. Einige Male ist die Diskrepanz zwischen Oberflächenschliff und urtümlicher Rauheit dadurch auf die Spitze getrieben, daß Bruchflächen mit Spaltkeilkerben und Bohrkanälen unverändert in den Werkzusammenhang aufgenommen sind. Daß die Arbeiten deswegen nicht unfertig wirken, gehört zu den Paradoxien Akiyamascher Kunst. Eine der ›Shadow (Time)‹-Skulpturen, No. 4 von 1994, WV 94 / 5 / G (Abb. S. 59), bricht aus der Serie wegen ihrer Größe und ihres Aufbaus aus: Sie ist über zweieinhalb Meter hoch und besteht aus zwei Vertikalwänden und zwei verstrebbenden Plattformen; die eine Wand schwingt zwischen den beiden Böden kräftig nach außen, die andere besitzt in der oberen Zone einen hochrechteckigen Schlitz. Der Beititel des in Kawasaki auf einer Freifläche stehenden Werkes, ›Tempel für

›dimension‹. The spatial constitution of the ›Shadow (Dimension)‹ sculptures is linked easily both to the notion of extension in depth and to the creation of shadow, which causes the object to change appearance constantly depending on the angle of illumination and the vantage point of the viewer. To my mind, ›time‹ marks duration, something captured in strangely static structures, namely formations that can be grasped as fragments of edifices or as combinations of framing sections. They appear like fragments because quarry-hewn sections help shape their appearance. They have in common the fact that they stand – on four legs or runners on the ground – and that their walls are fenestrated in a manner which obeys no readily tangible rule. Some of the works, like ›Shadow (Time) No. 1‹ (LoW 92/2/G, Ill. p. 56, 1992), are low and reminiscent of stools or flat benches; others, like ›Shadow (Time) No. 7‹, (LoW 96/5/G, Ill. p. 57, 1996), develop through height. Neither associations of archaic ceremonial furniture nor of columbaria gets us much further here, but given the superior quality of the material, the associating imagination moves more in this direction than in any other. On various occasions, the discrepancy between surface finish and original coarseness is accentuated by leaving the surfaces with the marks where they were broken apart by wedges or drilled channels unchanged as part of the work. The sculptures do not, however, as a result appear unfinished. This is one of the paradoxes of Akiyama's art. One of the ›Shadow (Time)‹ sculptures, No. 4, (LoW, 94/5/G, Ill. p. 59, 1994) does not fit in the series owing to its size and construction: it is over two and a half meters high and is composed of two vertical sides and two flat struts in-between; the one side-wall swings strongly outwards between the two horizontal struts, the other has a vertical rectangular slot in the upper

■ S. 59  
 Shadow-Time No. 4,  
 Tempel für Sterne, 1994  
 Roter Granit, 260 x 170 x 90 cm  
 Kawasaki, Japan  
 WV 94 / 5 / G (Foto: S. Murai)

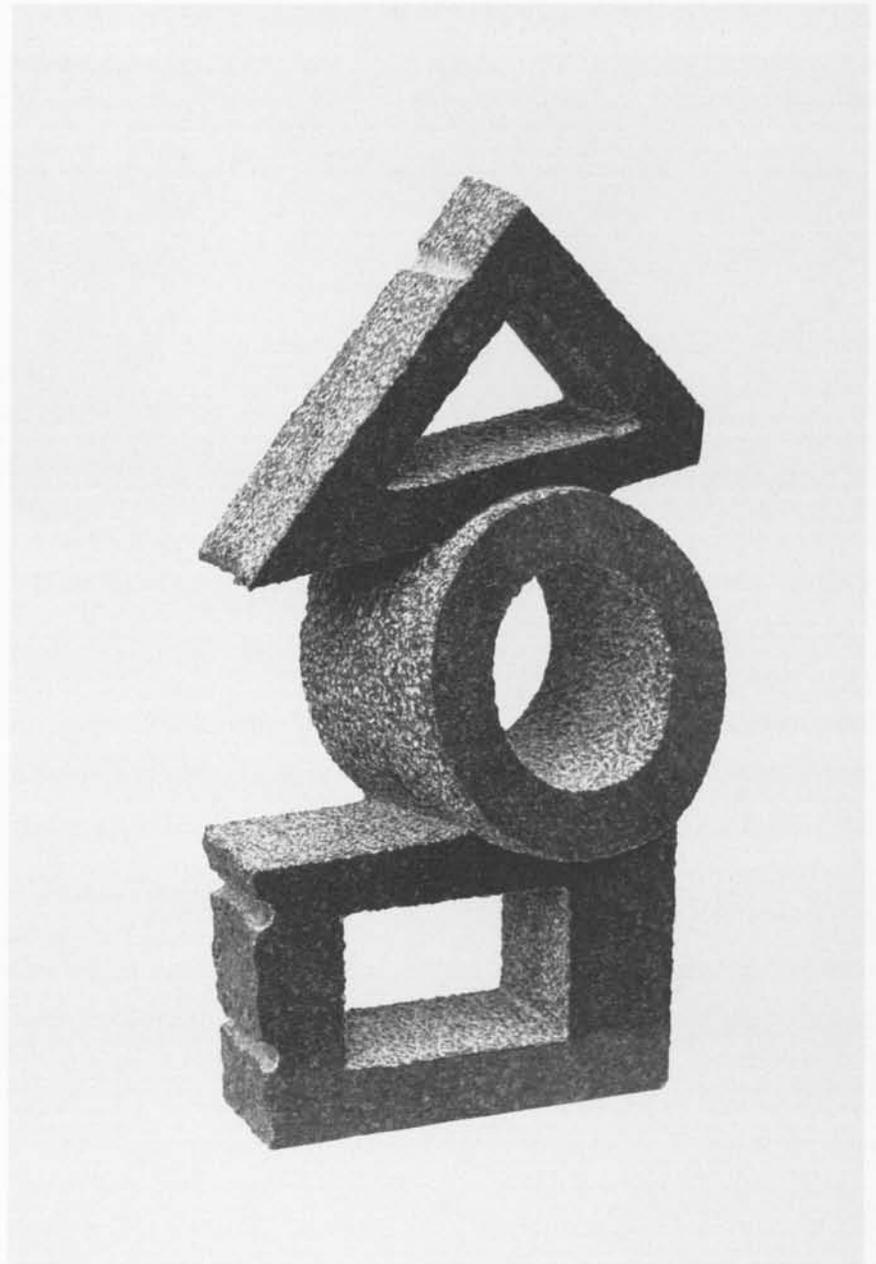


Sterne«, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Bereich des Kosmisch-Rituellen und bestätigt auf seine Weise den für die kleineren Exemplare der ›Shadow (Time)‹-Serie vorgeschlagenen Anmutungshorizont. ›Time‹ würde dieses Mal aber weniger auf eine im Objekt vergegenständlichte Dauer als auf einen vom Objekt bewußt gehaltenen Zeitablauf in kosmischen Dimensionen anspielen.

Nicht alle großformatigen Werke Akiyamas – und diese Aussage trifft vor allem auf die Auftragsarbeiten zu – sind so eng mit den frei konzipierten Skulpturen verwandt, wie das für den zuletzt erläuterten Fall sogar schon im Hinblick auf die Titelgebung gilt. Und auch unter den ohne äußeren Anlaß entstandenen Arbeiten finden sich einige, die innerhalb des Œuvres Sonderpositionen behaupten. Ihren Grund kann solche Ausnahmestellung in der Lust zum Experiment oder in der spontanen Auseinandersetzung mit bestimmten Anregungen haben, nicht eigentlich im Versuch, das eigene Idiom fremden Wünschen anzupassen. Ein bemerkenswertes Exempel für die Überführung eines der fernöstlichen Kunsttradition entstammenden Formgedankens in ein anderes Medium ist die aus rotem indischen Granit gehauene Skulptur WV 90 / 5 / G von 1990 (Abb. S. 61 rechts). Die aufeinandergetürmten Hohlkörper mit den Aufrissen eines Quadrats, eines Kreises und eines Dreiecks sind von der berühmten Tuschezeichnung ›Zeichen des Universums‹ (Abb. S. 61 links) von der Hand des japanischen Zen-Meisters Gibon Sengai (um 1750-1837) abgeleitet. Aus den waagrecht miteinander verketteten geometrischen Urformen ist ein vertikal gerichtetes Ensemble geworden, die sichere Leichtigkeit der Pinselschrift ist in die Entschiedenheit der Bildhauersprache übersetzt. Die ungeglätteten Meißelspuren auf den Außen- und Innenflächen der Elemente sichern dem Ganzen im Verein mit den Steinbruchnarben gleichsam ein Äquivalent für den improvisierenden graphischen Duktus. In offenkundigem Zusammenhang mit dieser ganz privaten Arbeit steht die über

zone. The sub-title of the work, which stands in the open air in Kawasaki, is a ›Temple for Stars‹, calling attention to the cosmic ritual and confirms in its own way the interpretation proposed for the smaller examples of the ›Shadow (Time)‹ series. ›Time‹ alludes here less to duration as objectified in a sculpture and more to the passage of time of cosmic dimensions rendered conscious by the presence of the object.

Not all of Akiyama's large-sized works (and this is true specifically of his commissioned works) are so closely bound up with the sculptures based on a free concept, as the afore-mentioned case shows even in the sub-title. And even the works not created on request include some that take up a special position in the overall oeuvre. The reason for this special position may be the pure pleasure he experiences in experimentation or spontaneously tackling certain inspirations, without really attempting to adjust his idiom to foreign wishes. A remarkable example for the transposition of a notion of form derived from the Far Eastern art tradition into another medium is the sculpture carved from red Indian granite (LoW 90/S/G, Ill. p. 61 right, 1990). The hollow bodies stacked on top of one another – (a square, a circle and a triangle) – are derived from the famous ink drawings called ›signs of the universe‹ (Ill. p. 61, left) from hand of the Japanese Zen master Gibon Sengai (around 1750-1837). The geometric prototypes linked to each other horizontally are transformed by Akiyama into an ensemble with a vertical thrust, the sure-handed lightness of the brush's line is translated into the resolution of the sculptural idiom. The untreated traces of the chisel on the outer and inner surfaces of the elements, together with the scars from the quarry work, instill the sculpture almost with an equivalent for the improvising graphic style. Clearly linked to this very private work



■ S. 61 links  
Gibon Sengai, 1750 – 1837  
*Zeichen des Universums*  
Tusche auf Papier, 51 x 109 cm  
Tokyo Idemitsu-Museum

■ S. 61 rechts  
*O.T., Wettbewerb Rastatt, 1990*  
Roter Granit, 70 x 40 x 30 cm  
WV 90/5/G

drei Meter hohe Granitskulptur WV 91 / 5 / G von 1991/92 (Abb. S. 63) vor der Landeszentralbank in Bruchsal. Jetzt sind es aber ein hochkant stehender Sockelblock und zwei räumlich gegeneinander verdrehte Quadraträhmen, die sich zu einer Energie ausstrahlenden Gruppe türmen.

Die Methode, unterschiedlich zugerichtete Partien – mögen sie bruchroh, spitzmeißelgerauht oder geglättet sein – zu konfrontieren, hat Akiyama schon in früheren Jahren erprobt, etwa in der das Rahmenthema durch Parallelversetzung von Massen und Öffnungssegmenten abwandellenden Sandsteinskulptur in St. Wendel von 1981, WV 81 / 1 / SS (Abb. S. 103). In der dieses Werk an Gewaltigkeit noch weit übertreffenden Doppelstele ›Raum-Zeit-Passage‹ von 1991/92, WV 92 / 1 / G (Abb. S. 64/65), vor dem Bundesgesundheitsamt in Berlin differenziert er das Verfahren, indem er in einigen Bereichen Rauheit und Glätte ineinander übergehen läßt. Formal gibt es für die Berliner Lösung im Werk Akiyamas kein unmittelbares Vorbild, doch lassen sich, was die gegenseitige Zuordnung von zwei aufragenden, räumlich separiert bleibenden Komponenten und das Eingreifen von Diagonalverläufen in vorherrschende Vertikalstrukturen angeht, Brücken zur zweiteiligen Skulptur von 1980 in Lahr, WV 80 / 4 / G (Abb. S. 35), schlagen. Neu ist, von der Eigentümlichkeit der Oberflächenbearbeitung abgesehen, daß bei der Berliner Arbeit das Rahmenthema nicht anklingt und daß sich die Situation eines Durchgangs zwischen übermächtigen Pylonen ergibt.

Es ist wahr, das Akiyama die Arbeit an groß dimensionierten Steinarbeiten teilweise und in neuerer Zeit gelegentlich ganz der Maschine und spezialisierten Fachkräften überläßt. Glücklicherweise ist er über die ›handschriftlosen‹ Erzeugnisse nicht, und er unterscheidet sie auch sehr dezidiert von den in der eigenen Werkstatt geschaffenen Skulpturen.

is the over three meter high sculpture (LoW 91/5/G, Ill. p. 63, 1991-2) that stands outside the Land Central Bank in Bruchsal. Here, the plinth is a block standing on its narrow side and on it there are two square frames, twisted away from each other: the whole forms a group radiant with energy.

The method of confronting differently treated sections (be they quarry-hewn, coarsened with a sharp chisel, or polished smooth), is something Akiyama experimented with at an early date, for example in the sandstone sculpture with its parallel shifting of masses and opening segments that is a variation on the frame theme (LoW 81/1/SS, Ill. p. 103, 1981) and stands in St. Wendel. In the double stele entitled ›Space-Time-Passage‹ (LoW 92/1/G, Ill. pp. 64-5, 1991-2) which is located outside the Federal Health Bureau in Berlin and quite surpasses the former work in terms of immensity, Akiyama differentiates the process, causing coarseness and smoothness to merge with each other at certain points. Formally speaking, there is no immediate precedent for the Berlin sculpture in Akiyama's oeuvre; however, we can link it to the bipartite sculpture (LoW 80/4/G, Ill. p. 35, 1980) in Lahr, with respect to the positioning of two towering, spatially separate components in relation to each other and the intervention of the diagonal angles in the predominantly vertical structures. Not only is the surface treatment unique, but the Berlin work also does not echo the ›framing‹ theme and the passage between the two stele is a gap between over-powerful pylons.

Akiyama has had the effort required to complete his large-size stone sculptures in part (and, on occasion, more recently completely) undertaken by machines and specialised skilled craftsmen. However, he is not exactly happy with the ›signature-less‹

■ S. 63  
Verbindung, 1991/92  
Roter Granit, 325 x 160 x 120 cm  
Landeszentralbank Bruchsal  
WV 91 / 5 / G





■ S. 64/65  
*Raum-Zeit-Passage*, 1992  
Roter Granit, 650 x 450 x 130 cm  
Bundesgesundheitsamt Berlin-Marienfelde  
(Wettbewerb / realisiert)  
WV 92 / 1 / G (Fotos S. 64: Ingo Hermann)



Einen besonderen Stellenwert haben für den Künstler die Metallarbeiten. Er begreift sie prinzipiell zwar als Abkömmlinge der Skulpturen, weiß aber, daß sich ihre Qualitäten nicht zuletzt den vom Metall gebotenen Gestaltungschancen verdanken – etwa der Möglichkeit, Konstellationen mit einer gewagteren Statik als der von Stein erlaubtem zu verwirklichen. Wie er seine Stein- skulpturen auf das sorgfältigste plant, bereitet er die konstruktiv angelegten Metallarbeiten durch genaue Werkzeichnungen vor. Wenn das Format es zuläßt, führt er die Zuschneide-, Schweiß- und Schleifarbeiten im Karlsruher Atelier aus. Für die Graugüsse liefert er Holzmodelle, die als Direktpositive für die Sandform dienen.

Mehrere Metallarbeiten wurden im Zusammenhang mit Steinbildwerken genannt, denen sie formal nahestehen oder von denen sie abgeleitet sind, einige andere bleiben noch zu erwähnen. So die aus Corten-Platten konstruierte Arbeit WV 86 / 4 / S von 1986 (Abb. S. 67, drei Ansichten), deren Titel ›Drei Kubikmeter halbiert‹ auf den konzeptuellen Ansatz der Formdefinition verweist; man muß ihn kennen, um die volumetrische Eigenart des gegenläufig diagonal beschnittenen Hohlprismas zu erfassen, doch die elegante Wirkung des hochragenden Gebildes ist auf die Stützung durch dieses Wissen nur bedingt angewiesen.

Kräftige balkenartige Stahlelemente mit Rechteckprofil summieren sich bei der 1989 entstandenen über dreieinhalb Meter hohen Arbeit ›Von hier‹, WV 89 / 1 / S (Abb. S. 68), zu einem Strang, der eine komplizierte und dabei markante Raumfigur beschreibt: ein Steigen und Fallen mit Brechungen und Richtungsänderungen, die an der Stabilität des Ganzen aber keinen Zweifel lassen. Stärker systematisiert ist der Raumgestus in der kleinformatigen Arbeit WV 96 / 1 / S von 1996 (Abb. S. 69), denn die Hauptwinkelungen folgen dieses Mal einem Orthogonalraaster und die abgeknickten Mittelpartien der

products, and sharply distinguishes between them and those sculptures created in his own workshop.

Akiyama attaches importance to the works in metal. He in principle sees them as derived from the sculptures, but knows, however, that their qualities originate not least in the possibilities metal affords as a malleable material – for example, it enables constellations to be created with static properties that would not be allowed by stone. Just as he plans his stone sculptures with great care, he also prepares the construction underlying each work in metal by means of exact draft drawings. If the format in question permits such an approach, he cuts, welds and polishes the pieces in his workshop in Karlsruhe. In the case of the gray-cast iron objects, he provides wooden models which serve as the basis for the sand mold.

I have already mentioned several works in metal in connection with stone sculptures to which they are closely related in terms of form or from which they are derived, but I have omitted some. For example, the work entitled ›Three Cubic Meters, halved‹ made of Corten sheet steel (LoW 86/4/S, Ill. p. 67, three views, 1986). The title refers to the conceptual thought underlying the formal definition of the piece. And we must bear it in mind if we are to grasp the volumetric properties of the prismatic hollow body with the counteracting thrust of its diagonal sides and its many corners. However, the elegant effect of the towering formation only depends to a limited degree on such knowledge.

Sturdy beam-like steel elements with a right-angled profile go to make up ›From Here‹, which is over three and a half meters high (LoW 89/1/S, Ill. p. 68, 1989). Together, they form one skein describing a complicated and striking spatial figure: the skein rises and falls, falters and changes direction, but without this casting the stability of the



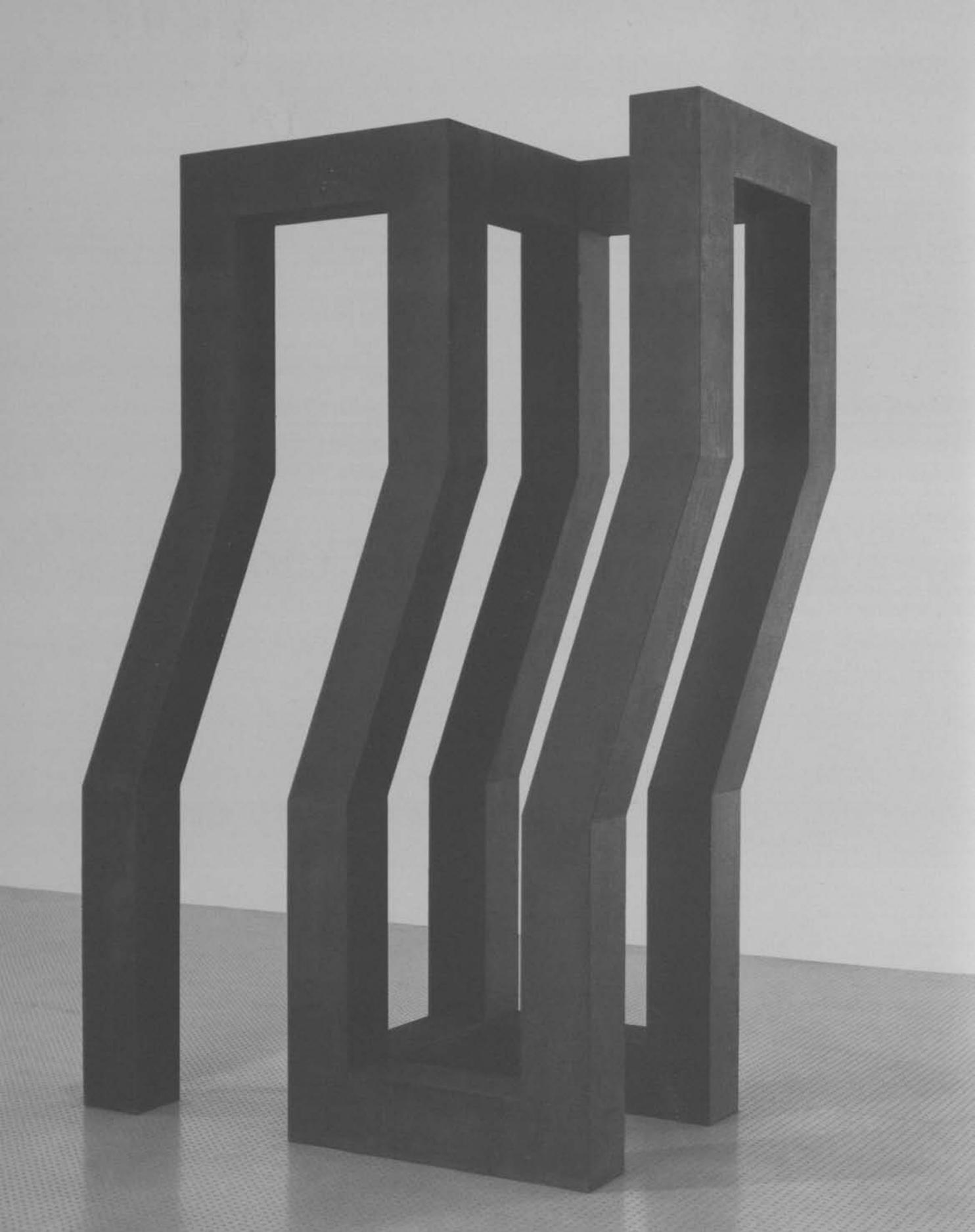
■ S. 67  
*Drei Kubikmeter, halbiert*, 1986  
Stahl, 300 x 100 x 100 cm  
drei Ansichten  
WV 86 / 4 / S





■ S. 68  
*Von Hier*, 1989  
Cortenstahl, 360 x 250 x 200 cm  
WV 89 / 1 / S

■ S. 69  
*O.T.*, 1996  
Cortenstahl, 75 x 60 x 37,5 cm  
WV 96 / 1 / S





■ S. 70  
*Von Hier*, 1996  
Cortenstahl, 210 x 140 x 85 cm  
Contemporary Art Museum  
Hiroshima, Japan  
WV 96 / 3 / S  
(Foto Yamamoto)

■ S. 71  
*O.T.*, 1997  
Cortenstahl, 300 x 125 x 125 cm  
WV 97 / 1 / S

vier Vertikalschenkel stehen zueinander in einer reinen Parallelbeziehung. Solche Rationalität der Formsetzung kehrt in dem großen, 1996 für das Hiroshima City Museum of Contemporary Art geschaffenen Werk WV 96 / 3 / S (Abb. S. 70) wieder, das wie die zitierte ältere Arbeit (Abb. S. 68) den Titel ›Von hier‹ trägt. Ein fünfter steigender und vier zusätzliche waagerechte Schenkel machen aus der inversen Symmetrie von WV 96 / 1 / S (Abb. S. 69) eine weniger ausgewogene Anordnung; indes führt die einseitige Formenmassierung zur Ausbildung eines als Raumzelle erlebbaren Bereichs, der in berechnetem Kontrast zur offenen Gegenseite steht. Eine weitere Variante, WV 97 / 1 / S (Abb. S. 71), datiert von Anfang 1997; ihre Eigentümlichkeit besteht darin, daß der einem aufsteigenden Schenkel über ein Horizontalstück angegliederte Vertikalschenkel nicht bis zum Boden zurückkehrt, sondern orthogonal umwinkelt und in einem parallelen Schenkel sein Gegenstück findet.

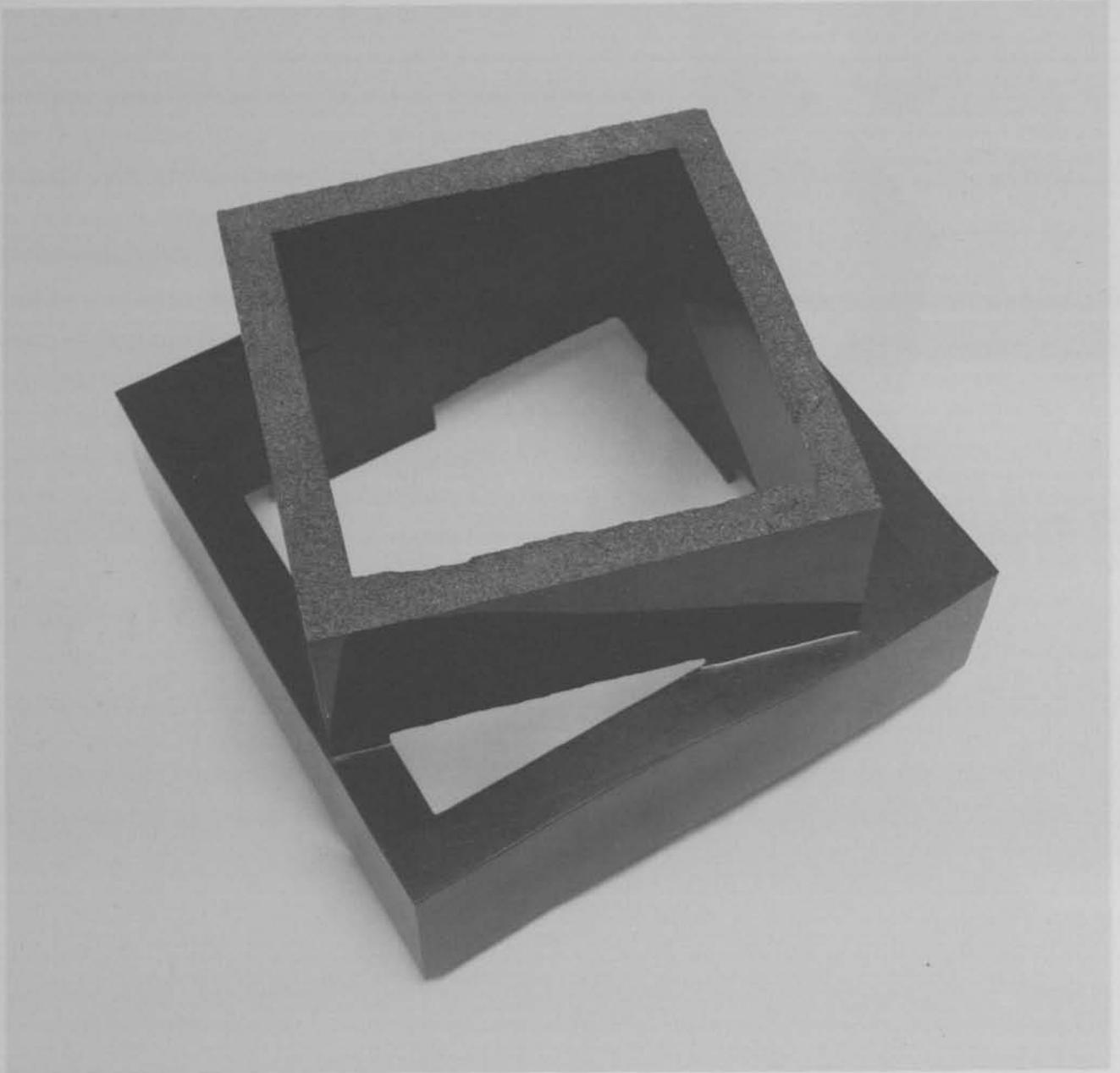
Mag man die zuletzt betrachteten Arbeiten als freie Derivate des Rahmenmotivs auffassen, so hat man es bei ›Zwei Rahmen ineinandergreifend‹, WV 86 / 1 / S (Abb. S. 73), vor dem Mercedes-Benz-Werk in Gaggenau mit einer eigensinnigen und so nur in Metall zu meisternden Variante dieses Motivs zu tun. Das 1986 gestaltete, eine Fläche von etwa zwanzig Quadratmetern bedeckende Ensemble besteht aus zwei formidentischen bandartigen Viereckrahmen, die massiv wirken, tatsächlich aber als stählerne Hohlkörper aufgebaut sind. Mehrfache Knickungen machen die Rahmen zu Gebilden, die an sich schon Raum fordern, doch mehr noch bestimmt die wechselseitige Verkeilung den Eindruck des auf intrikate Weise räumlich Anspruchsvollen. Nicht das rahmentypische Widerspiel von Geschlossenheit und Leere trägt hier die Wirkung, vielmehr das Ineinander und Gegeneinander von Formen, deren Gleichheit sozusagen in den positionsbedingten Differenzen untergeht.

*whole into question. The spatial gesture of the small-sized work (LoW 96/1/S, Ill. p. 69, 1996) is more stringently systematic; here, the main angles obey an orthogonal grid and the bent middle sections of the four vertical limbs are absolutely parallel to one another. This strong streak of rationality recurs in a work created for the Hiroshima City Museum of Contemporary Art (LoW 96/3/S, Ill. p. 70, 1996), which is also entitled ›From Here‹, like the older work mentioned above (Ill. p. 68). In the former, however, a fifth climbing and four additional horizontal sections give the inverse symmetry (LoW 96/1/S, Ill. p. 69) a less balanced order. The greater mass of the form on one side leads to the creation of an area reminiscent of a cell, which deliberately contrast with the open side adjacent to it. A further variant, (LoW 97/1/S, Ill. p. 71, early 1997) is unique in exhibiting an ascendant limb that then fails to return to earth, but rests on a horizontal section – angled orthogonally, it is the counter-part of the one parallel limb.*

*While we can grasp the works just described as free variations on the frame motif, ›Two Intermeshed Frames‹ (LoW 86/1/S, Ill. p. 73, 1986), which stands outside the Mercedes-Benz plant in Gaggenau involves a recalcitrant variant that can only be mastered in metal. The work has a total surface area of some 20 square meters, and is composed of two formally identical, strip-like four-sided frames; they appear massive, but in fact consist of hollow steel bodies. Multiple bends make the frames into structures that themselves require much space; however, the reciprocal intermeshing plays a greater role in creating the impression that the work intricately requires a great deal of space. The effect is achieved here not by the typical contrast of closed unity and emptiness founding the ›framing‹ works, but instead from the interweaving and opposing*

■ S. 73  
 Zwei Rahmen ineinandergreifend  
 (Veränderung des Raums), 1986  
 Cortenstahl, 450 x 350 x 450 cm  
 Symposion Mercedes-Benz, Gaggenau  
 WV 86 / 1 / S





■ S.74  
*Shadow-Time No. 5*, 1994  
Granit, 33 x 48 x 48 cm  
WV 94 / 2 / G

*nature of the shapes, the identity of which gets lost, as it were, in the differences that arise owing to their respective positions.*

*Things are completely different with two works that Akiyama has produced most recently, which can at least partially be interpreted in terms of the ›framing‹ motif. The sculpture Akiyama has positioned as No. 5 in the ›Shadow (Time)‹ series (LoW 94/2/G, Ill. p. 74, 1994) is both terse and masterly. Formally speaking, things are quite simple: Two square frames with rectangular cross sections lie on top of each other, the upper, smaller frame turned by about twenty degrees compared with the one below it such that points of contact of differing widths result. It would have been comparatively simple to create the two components separately and then connect them in one final step, perhaps by means of dowels. However, Akiyama elected to chisel the fine corners and edges, sharpening and polishing them in the hard Indian granite. And he underscored the artistic audacity of his project by leaving the upper edge of the upper frame in its original quarry-hewn state. By contrast, he affirms the fact that the arrangement is monolithic and unchangeable by bending the strips of the inside walls of the lower frame at right angles below the points of contact between the frames. Here, the fundamentally simple and the decidedly artistic have become one single unit, and the void they frame helps form it.*

*Made of Corten steel, the three meters high and one and a half meters wide structure is equally breathtaking (LoW 96/6/S, Ill. p. 77, 1996). Formally, it can be described as a thick-walled frame with the profile of a vertically extended rectangle of almost one meter in depth. It unites not only the characteristics of a frame and those of a shell, but also combines a third motif Akiyama prefers, namely that of the gate. But does the reduction to pure stereometry not lead to minimalist*

Ganz anders liegen die Dinge bei zwei in letzter Zeit entstandenen Werken, die zumindest teilweise von der Rahmenproblematik her interpretiert werden können. Lapidar und virtuos zugleich ist die vom Künstler als Nr. 5 in die ›Shadow (Time)‹-Serie eingruppierte Skulptur WV 94 / 2 / G von 1994 (Abb. S. 74). Der formale Sachverhalt ist recht einfach: Zwei quadratische Rahmen mit rechteckigem Schenkelquerschnitt liegen aufeinander, der oben situierte kleinere Rahmen gegenüber dem unteren um knapp zwanzig Grad so verdreht, daß sich Berührungszonen unterschiedlicher Ausdehnung ergeben. Es wäre vergleichsweise einfach gewesen, die beiden Komponenten getrennt auszuarbeiten und erst im letzten Schritt, etwa durch Dübel, zu verbinden. Doch Akiyama hat die feinen Ecken und Kanten meißelnd, schleifend und polierend aus dem harten indischen Granit herausgeholt. Und er unterstreicht die artistische Verwegenheit seines Tuns, indem er die Oberkante des oberen Rahmens bruchroh läßt. Andererseits affirmiert er die Tatsache, daß es sich um eine monolithisch unveränderliche Zuordnung der beiden Teile handelt, durch Verkröpfungen an den unter den Berührungsstellen liegenden Streifen der Innenseite des unteren Rahmens. Das fundamental Einfache *und* das Artistische sind zu einer Einheit geworden, an der die Leere konstitutiv teilhat.

Ähnlich stupend ist die drei Meter hohe und anderthalb Meter breite Konstruktion aus Corten-Stahl WV 96 / 6 / S von 1996 (Abb. S. 77). Formal läßt sie sich als ein dickwandiger Rahmen mit dem Aufriß eines Hochrechtecks und der erheblichen Tiefe von fast einem Meter beschreiben. In der Tat verbünden sich in ihr nicht allein die Eigenschaften eines Rahmens mit denen eines Gehäuses, sondern auch mit denen eines dritten bevorzugten Motivs von Akiyama: des Tores. Aber führt die Reduktion auf die reine Stereometrie nicht zu einer minimalistischen Verarmung und damit zur Preisgabe wesentlicher Gestaltungsziele? Man braucht das schon deshalb nicht zu argwöhnen,

weil der offene Stahlquader nicht mit ingenieurmäßiger Genauigkeit gefertigt ist. Die Verziehungen sind zwar so gering, daß man sie nur beim Blickvergleich der Kantenlinien wahrnimmt, doch den nicht-technischen Charakter spürt man deutlich genug. Ich sehe im Rahmen-Tor-Gehäuse eine eindrucksvolle elementaristische Zwischensumme der Kunst Akiyamas, und das heißt: eine Station auf dem Wege zu neuen und wieder komplexeren Lösungen.

*impoverishment and thus to him forfeiting the key objectives behind the design? This is hardly the case, since the open steel square is not produced with anything like technical precision. The warpings are albeit slight and only perceptible if you compare them with the lines of the edges, but the non-technical character of the structure is evident enough. I consider the frame-gate-shell an impressive elementary interim summation of Akiyama's art. That is to say, it is a stage along the path to new and once again more complex solutions.*

