

UNDER DESTRUCTION



UNDER DESTRUCTION

MUSEUM TINGUELY
BASEL

SWISS INSTITUTE
NEW YORK

INHALT | CONTENTS

UNDER DESTRUCTION

DIESE PUBLIKATION ERSCHEINT ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG
„UNDER DESTRUCTION“
KURATIERT VON GIANNI JETZER UND CHRIS SHARP
THIS BOOK IS PUBLISHED IN CONJUNCTION WITH THE EXHIBITION
“UNDER DESTRUCTION”
CURATED BY GIANNI JETZER AND CHRIS SHARP

KATALOG | CATALOG

HERAUSGEBEN VON | EDITED BY
MUSEUM TINGUELY, BASEL
SWISS INSTITUTE CONTEMPORARY ART, NEW YORK

HERAUSGEBER | EDITORS
GIANNI JETZER, CHRIS SHARP, ROLAND WETZEL

REDAKTION | EDITING
MANUELA KRAFT

LEKTORAT | COPY EDITING
SABINE BLESSMANN

AUFSÄTZE | ESSAYS
BORIS GROYS, JUSTIN HOFFMANN, GIANNI JETZER,
CHRIS SHARP, ROLAND WETZEL

WERKTEXTE | PROFILE TEXTS
BARBARA CASAVECCHIA, MARTIN HERBERT,
GIANNI JETZER, PIPER MARSHALL, CHRIS SHARP, MICHAEL WILSON

ÜBERSETZUNGEN | TRANSLATIONS
UTA GROSENICK (WERKTEXTE | PROFILE TEXTS)
RICHARD HUMPHREY (AUFSÄTZE | ESSAYS)

GESTALTUNG | GRAPHIC DESIGN
LI, INC.

GESAMTHERSTELLUNG | PRODUCTION
OPTIMAL MEDIA PRODUCTION GMBH, RÖBEL/MÜRITZ

ERSCHIENEN IM | PUBLISHED BY
DISTANZ VERLAG, BERLIN
WWW.DISTANZ.DE

museum
Tinguely
ein kulturengagement von roche

SI

Swiss Institute of Contemporary Art
NYSCA

george foundation

prshelvetia **DISTANZ**

© 2010 Museum Tinguely, Basel, Swiss Institute Contemporary Art, New York, und I and Distanz Verlag, Berlin
© 2010 VG Bild-Kunst, Bonn, für die Arbeiten von I for the works by Monica Bonvicini, Michael Sailstorfer, Johannes Vogl
© 2010 für alle anderen Werke bei den Künstlern oder deren Rechtsnachfolgern I for all other works by the artists or their legal successors
© 2010 für alle reproduzierten Filmstills bei den Künstlern oder deren Rechtsnachfolgern I for all reproduced film stills by the artists or their legal successors
© 2010 für alle Installationsaufnahmen bei I for all installation views by Museum Tinguely, Basel, Fotograf I Photographer: Aurélien Mole, Paris
© 2010 für die Texte bei den Autoren, Übersetzern oder deren Rechtsnachfolgern I for the texts by the authors, translators or their legal successors

ISBN 978-3-942405-17-1
Alle Rechte vorbehalten | All rights reserved
Printed in Germany

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechteinhaber ausfindig zu machen. Sollte uns dies in Einzelfällen nicht gelingen sein, wenden Sie sich bitte an den Verlag.
Every effort has been made to identify all copyright holders. If there are any omissions, please, do contact the publisher.

AUFSÄTZE | ESSAYS

ROLAND WETZEL	
EINLEITUNG	19
INTRODUCTION	23
GIANNI JETZER CHRIS SHARP	
UNDER DESTRUCTION – EIN GEDANKENAUSTAUSCH	27
UNDER DESTRUCTION – AN EXCHANGE OF IDEAS	35

WERKTEXTE | PROFILE TEXTS

NINA BEIER & MARIE LUND	42
MONICA BONVICINI	46
PAVEL BÜCHLER	50
NINA CANELL	54
JIMMIE DURHAM	58
ALEXANDER GUTKE	62
ALEX HUBBARD	66
MARTIN KERSELS	70
MICHAEL LANDY	74
LIZ LARNER	78
CHRISTIAN MARCLAY	82
KRIS MARTIN	86
ARIEL OROZCO	90
MICHAEL SAILSTORFER	94
ARCANGELO SASSOLINO	98
JONATHAN SCHIPPER	102
ARIEL SCHLESINGER	106
ROMAN SIGNER	110
JOHANNES VOGL	116

AUFSÄTZE | ESSAYS

JUSTIN HOFFMANN	
DIE MASCHINE, DIE SICH SELBST ZERSTÖRTE	121
THE MACHINE THAT DESTROYED ITSELF	131
BORIS GROYS	
DAS NICHTS KONSTRUIEREN	139
CONSTRUCTING NOTHINGNESS	147

APPENDIX

WERKLISTE LIST OF WORKS	154
---------------------------------	-----

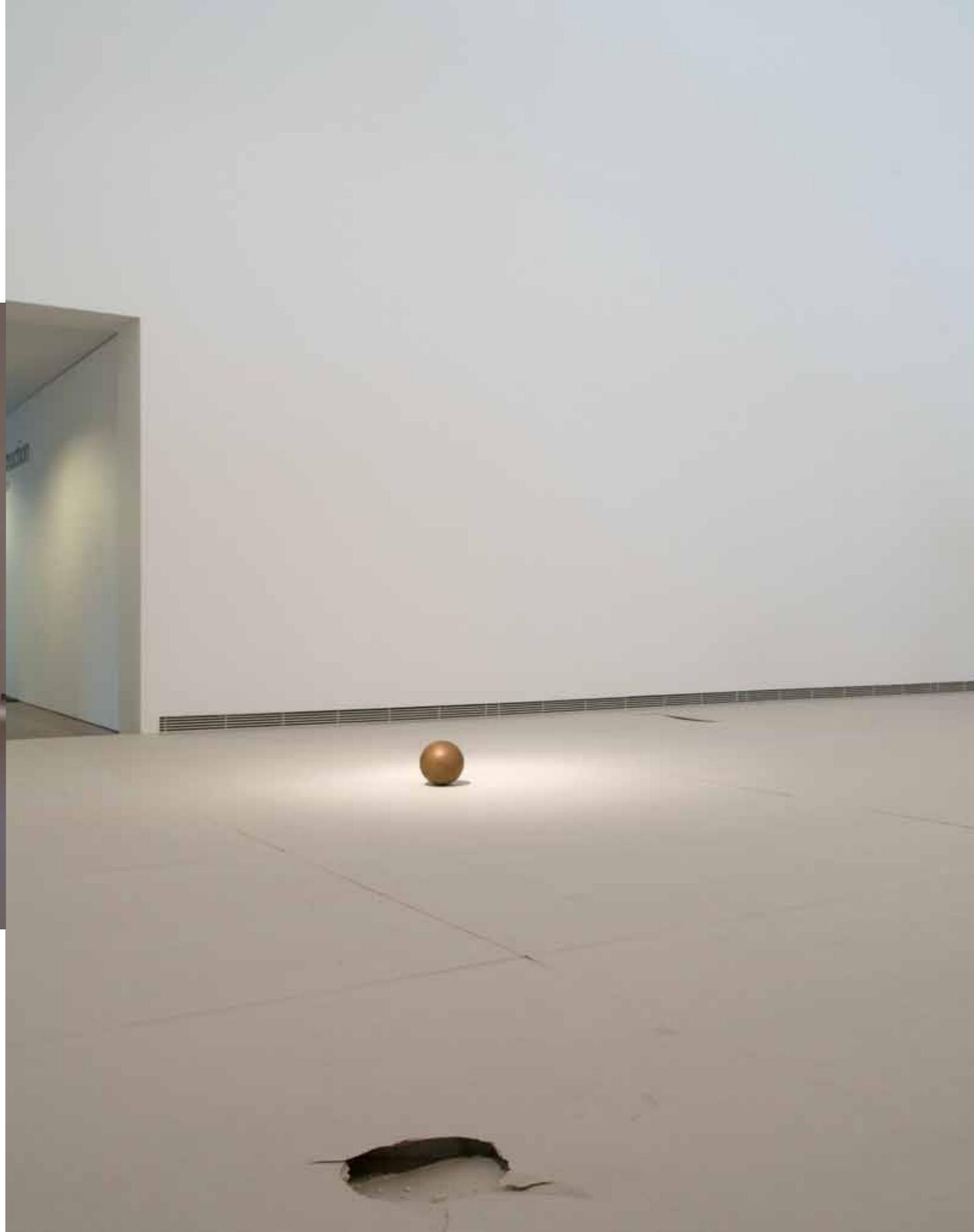












EINLEITUNG

ROLAND WETZEL

**„WIR FÜRCHTEN UNS VOR BEWEGUNG, WEIL SIE FÜR
AUFLÖSUNG STEHT – WEIL WIR UNSEREN
EIGENEN ZERFALL IN DER BEWEGUNG SEHEN.“
JEAN TINGUELY, ICA, LONDON, 1959**

Im März 1960 inszenierte Jean Tinguely im Garten des Museum of Modern Art in New York seine Arbeit *Homage to New York*. Die Maschineninstallation zerstörte sich selbst in einem halbstündigen Spektakel mit viel Schall und Rauch. Tinguely sprach allerdings nicht von „Zerstörung“, sondern von „Life very intensive“ [sic!] – von einem intensiven Leben, das sich in kürzester Zeit verzehrt, aber genau deshalb besonders interessant sei.

Tinguelys Inspiration war die „Stadt-Maschine“ New York. Ihr gewaltiger, lärmiger Kreislauf, der Menschen und Güter durch ihre Arterien presste und dabei auch viel Abfall produzierte, war beispielhaft für den Puls der Zeit, der ebenso geprägt war durch politische Blockbildung, atomare Aufrüstung und die damit zusammenhängende Gefahr der Zerstörung der Welt. Zwei weitere Aktionen Tinguelys nahmen diese Untergangsfantasien auf und erweiterten dabei die Landschaft zur Bühne: 1961 die *Étude pour une fin du monde No. 1* im Louisiana Museum in Humlebæk, Dänemark, und 1962 *Study for an End of the World No. 2* in der Wüste Nevadas nahe Las Vegas. Durch diese Arbeiten zählt Tinguely zusammen mit Gustav Metzger zu den grossen Pionieren, die das kreative Potenzial der Zerstörung in der Kunst explizit ausloteten. Auch mit vielen weiteren Maschinenskulpturen, die das Scheitern vorführen, erinnert uns Tinguely mit einem Augenzwinkern an das „Trugbild des Automaten“ (Jean Baudrillard), der Nützlichkeit nur vorgaukelt und uns dennoch abhängig machen will.

In den folgenden Jahren gewinnen destruktive Tendenzen in der Kunst mit Happenings, Fluxus, dem Wiener Aktionismus und dem Nouveau Réalisme an Bedeutung.

Der Künstler zerstört, um zu kreieren, aber ebenso kreiert er, um zu zerstören. Jeder kreative Akt ist stets auch Zerstörung in dem Sinne, dass Bestehendes angezweifelt und zerlegt, neu kombiniert oder neu gedacht wird. Schöpfung und Zerstörung sind als *couple maudit* schon seit dem Urknall ein grundlegendes evolutionäres und auch kreatives Prinzip, oder wie Nietzsche schrieb: „Man muss noch Chaos in sich tragen, um einen tanzenden Stern gebären zu können.“ Seine kunstphilosophischen Überlegungen, die dem schönen Schein des Apollinischen das rauschhaft Enthemmte des Dionysischen als gleichberechtigten Partner zur Seite gestellt haben, erhalten ihre besondere Brisanz mit den veränderten Funktionen der Kunst nach der Jahrhundertwende mit futuristischen *écritures révolutionnaires*, die eine neue bessere Welt aus den Trümmern der alten prophezeiten, mit dadaistisch-anarchistischen Anti-Kunst-Manifestationen und mit kubistischen Dekonstruktionen der perspektivischen Einheit (des Weltbildes).

Von Hans Belting als „zweite Stunde Null“ bezeichnet, sind es die Jahre um 1960, die entscheidende Bedeutung für unser Thema haben. Die lineare Kunstgeschichtsschreibung wurde durch einen bis heute anhaltenden Stilpluralismus abgelöst. Die Annäherung von Kunst und Leben sowie von Künstler und Publikum ging einher mit einer Minimalisierung, Dematerialisierung und Konzeptualisierung der Kunst – Stilrichtungen, in denen oft mit Mitteln der Dekonstruktion und Destruktion gearbeitet wurde.

Die Verdrängung destruktiver Momente ist charakteristisch für die moderne Produktivität, die mit dem Wirtschaftswunder der 1950er Jahre den Alltag invasiv prägte. In dieser Situation reagierten Künstler mit Strategien der Zerstörung auf die „Destruktion der Metaphysik“ und stellten sich damit gegen das Produktionsprinzip der rationalistischen Gesellschaft. Wie Hanno Ehrlicher bemerkt, war dieser destruktive Gestus der Kunst als Zerstörung der Vernunft das Symptom einer nachhaltigen Destabilisierung des bürgerlichen Zivilisierungsprozesses.

Was bedeutet aber heute Zerstörung in der Kunst – fünfzig Jahre nach Tinguelys erster Zerstörungsaktion? Dieser Frage geht die Gruppenausstellung „Under Destruction“ nach, die zwanzig aktuelle Positionen internationaler Künstlerinnen und Künstler vorstellt. Auch im Jahr 2010 gibt es einen zeitspezifischen Umgang mit dem

ewigen Kreislauf des aus Schöpfung und Zerstörung bestehenden „Laufs der Dinge“, der unser Leben prägt. Was seit 1960 und bis heute Konjunktur hat, ist die explizite Verwendung des Gestaltungsmittels der Destruktion, sei es in Form ikonoklastischer Aktionen, performativer Kunsttattate, der bildgewordenen Ästhetik von Explosion und Aktion oder der Integration von gefundenen und zerstörten Gegenständen im Kunstwerk.

Die Arbeiten in der Ausstellung sind teilweise spektakulär, laut und involvieren die Besucherinnen und Besucher auf direkte Weise. Andere zeichnen sich mehr durch Stille und konzeptuelle Schärfe aus. Sie befassen sich mit der Konstitution von Malerei, poetischen Transformationen, ästhetischen Prozessen rascher Abnutzung, der Unterminierung von Identitäten, der *Actio* und *Reactio* von Elementen, mit zirkulären Prozessen ohne Anfang und Ende, Potenzialen der Bedrohung, Improvisationen des Spektakels, meditativen Deformationen sowie Konsumkritik. Und so spiegeln sie wesentliche Teile unserer heutigen Befindlichkeit und Lebenswelt. Hierzu geben die nachfolgenden Texte und Werkkommentare in diesem Katalog ausführlichere Erläuterungen.

Die Ausstellung im Museum Tinguely entstand in Kooperation mit dem Swiss Institute (SI), New York, wo sie auch ihre zweite Station haben wird. Mein Dank geht zunächst an die Gastkuratoren Gianni Jetzer, Direktor des SI, und Chris Sharp, freischaffender Kurator in Paris. Sie haben eine Ausstellung konzipiert, die sicher auch Jean Tinguely gefallen hätte: mit spektakulären Arbeiten, aber auch sehr leisen Tönen, die in einer sorgfältigen Choreografie jedem Werk seinen Raum geben und die Besucher auf einen dramaturgisch vielseitigen Parcours mitnehmen.

Das Museum Tinguely und das Swiss Institute danken allen Künstlerinnen und Künstlern für ihre formidablen Werke, Leihgaben und ihre Mitarbeit beim Aufbau sowie allen Leihgebern der Ausstellung: Tanya Leighton Gallery, Berlin; Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf; Collection Ministry of Culture/Directorate-General for the Arts, Lissabon, Portugal; Galerija Gregor Podnar, Berlin/Ljubljana; Maccarone Gallery, New York; Deitch Archive, New York; Thomas Dane Gallery, London; Galerie Michael Janssen, Berlin; Paula Cooper Gallery, New York; Collection My Private; Croy Nielsen, Berlin; Privatsammlung, Rom/Federica Schiavo Gallery, Rom; Galerie Johann König, Berlin; Galerie Nicola von Senger, Zürich; The West Collection, Oaks; Privatsammlung, Slowenien; Aleksandra Signer; videocompany.ch und Galerie Martin Janda, Wien.

Für die umsichtige Betreuung des Kataloges danken wir Uta Grosenick vom Distanz Verlag, Berlin, dem Übersetzer Richard Humphrey sowie der Lektorin Sabine Bleßmann. Ein besonderer Dank geht an die Katalogautoren Boris Groys und Justin Hoffmann sowie für die kleineren Beiträge an Barbara Casavecchia, Martin Herbert, Piper Marshall und Michael Wilson. Li Inc. Art Direction and Design, mit Patrick Li, Bettina Sorg, Seth Zucker und Daniel Wagner, hat den Katalog und die Drucksachen gestaltet. Auch ihnen ein herzliches Dankeschön.

Danken möchten wir auch allen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Museum Tinguely und des Swiss Institute, ohne deren grossen Einsatz und grosses Engagement bei den Vorbereitungen zur Ausstellung und zum vorliegenden Katalog dieses aufwendige Projekt nicht hätte realisiert werden können.

Jean Tinguelys Werk ist eine unerschöpfliche Quelle von Ideen, die für die Gegenwart unverminderte Aktualität haben. Zerstörung ist nur eines dieser Themen. In diesem Sinne sehen wir die Ausstellung „Under Destruction“ auch in Kontinuität und als Reverenz an den Namensgeber des Museum Tinguely.

INTRODUCTION

ROLAND WETZEL

**“WE ARE AFRAID OF MOVEMENT BECAUSE IT
STANDS FOR DECOMPOSITION—BECAUSE WE SEE OUR
DISINTEGRATION IN MOVEMENT.”
JEAN TINGUELY, ICA, LONDON, 1959**

In March 1960, Jean Tinguely staged the performance of his work *Homage to New York* in the garden of the Museum of Modern Art in New York. In the course of a half-hour-long spectacle, the machine installation destroyed itself with a great deal of sound and smoke. Tinguely, however, did not speak of “destruction” but of “Life very intensive” [sic] – of a life that consumes itself in the briefest of time-spans, but is for just that reason of especial interest.

Tinguely’s inspiration was the “city-machine” of New York. Its powerful, strident circulation, pressing human beings and goods through its arteries and producing great quantities of refuse in the process, bodied forth the very pulse of an age which was equally marked by the formation of political blocs, by the nuclear arms race and by the concomitant danger of world destruction. Two further performances by Tinguely took up these fantasies of demise, expanding the landscape into a stage: in 1961 *Étude pour une fin du monde No. 1* in the Louisiana Museum in Humlebæk, Denmark, and in 1962 *Study for an End of the World No. 2* in the Nevada Desert near Las Vegas. On account of these events, Tinguely is numbered with Gustav Metzger among the great pioneering spirits who explicitly explored the creative potential of destruction in art. Equally, in his many other machine sculptures that demonstrate failure and malfunction, Tinguely reminds us with a twinkle in his eye of the “illusion of the machine” (Jean Baudrillard), which only feigns usefulness and nevertheless tries to make us subservient to it.

In the following years, destructive tendencies in art gain in importance – in happenings, Fluxus, Viennese Actionism and *Nouveau Réalisme*.

The artist destroys in order to create, but equally creates in order to destroy. Every creative act is always also an act of destruction in that existing forms are called into doubt and dismembered, re-combined or re-thought. Ever since the Big Bang, creation and destruction have been a *couple maudit*, a fundamental evolutionary and creative principle – or, as Nietzsche wrote, “You must have chaos within you to give birth to a dancing star.” His reflections on the philosophy of art, in which the sensuous semblance of the Apollinic is paired on an equal footing with the intoxicated uninhibitedness of the Dionysian, take on an especial topicality as the functions of art change following the turn of the century, with futuristic *écritures révolutionnaires* prophesying a brave new world arising from the ruins of the old, with Dadaist and anarchist anti-art happenings, and with Cubist deconstructions of (the) perspectival unity (of the world picture).

It is the years around 1960, characterized by Hans Belting as the “second zero hour,” that are of decisive importance for our topic. The linear historiography of art was replaced by a plurality of styles that has persisted up to today. The closing of the gap between art and life and between artist and audience went hand in hand with a minimalization, de-materialization and conceptualization of art – stylistic departures which often worked with the means of deconstruction and destruction.

The suppression of destructive elements is characteristic of modern productivity, which was so all-pervasive in day-to-day life in the Economic Miracle years of the 1950s. In this situation, artists reacted to the “destruction of metaphysics” with strategies of destruction of their own, taking up a position opposed to the productive principle of rationalist society. As Hanno Ehrlicher remarks, this destructive gesture of art as a destroying of reason was the symptom of a sustained de-stabilization of the bourgeois civilizing process.

But what does destruction in art mean today – fifty years after Tinguely’s first destructive happening? This is the question investigated in our group exhibition “Under Destruction”, which presents just twenty contemporary positions taken up by international artists of both genders. In the year 2010, triggered by the specific circumstances of the age, art is again concerned with “the way things go” and the eternal pattern of creation and destruction that makes up our life. What has been *en vogue* since 1960 and is still prevalent today is the explicit use of destruction as a form-giving force, be it in the shape of iconoclastic happenings, of performative art-terror attacks, of explosions and happenings in pictorial form, or of the integration of destroyed *objets trouvés* into works of art.

The works on display in the exhibition are in part spectacular and raucous, directly involving visitors. Other works are characterized more by

quietness and conceptual acuity. They are concerned with the constitution of painting, with poetic transformations, with aesthetic processes of swift wear and tear, with the undermining of identities, with the *actio et reactio* of elements, with circular processes without beginning or end, with potentials of threat, with improvised spectacles, with meditative deformations and with criticism of the consumer society – thus reflecting essential elements of our current sensibilities and day-to-day world. On these and related matters the texts and commentaries that now follow provide more extensive analyses.

The exhibition in the Museum Tinguely was conceived in co-operation with the Swiss Institute (SI), New York, which will also be its second port of call. My thanks go first to the guest curators, Gianni Jetzer, Director of the SI, and Chris Sharp, a freelance curator based in Paris. Together they have designed an exhibition which would certainly have pleased Jean Tinguely himself – an exhibition of spectacular works of art but also of very soft, gentle touches, an exhibition whose careful choreography gives each work its appropriate space and carries the visitor along on a dramaturgically many-sided parcours.

The Museum Tinguely and the Swiss Institute would like to thank all the artists involved for their magnificent works of art, for the pieces made available on loan, and for their co-operation in the construction phase. Our gratitude goes equally to all those who have lent works for the exhibition: Tanya Leighton Gallery, Berlin; Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf; Collection Ministry of Culture/Directorate-General for the Arts, Lisbon, Portugal; Galerija Gregor Podnar, Berlin/Ljubljana; Maccarone Gallery, New York; Deitch Archive, New York; Thomas Dane Gallery, London; Galerie Michael Janssen, Berlin; Paula Cooper Gallery, New York; Collection My Private; Croy Nielsen, Berlin; Private Collection, Rome/Federica Schiavo Gallery, Rome; Galerie Johann König, Berlin; Galerie Nicola von Senger, Zürich; The West Collection, Oaks; Private Collection, Slovenia; Aleksandra Signer; videocompany.ch, and Galerie Martin Janda, Vienna.

Our thanks for their meticulous production work on the catalog go to Uta Grosenick of the Distanz Verlag, Berlin, to the translator Richard Humphrey and to the editor Sabine Bleßmann. A special word of thanks is due to the catalog authors, Boris Groys and Justin Hoffmann, and, for shorter pieces, to Barbara Casavecchia, Martin Herbert, Piper Marshall and Michael Wilson. Li, Inc. Art Direction and Design, New York, with Patrick Li, Bettina Sorg, Seth Zucker and Daniel Wagner, were responsible for the design of the catalog and the printed material. To them too a warm vote of thanks.

In addition, we would like to express our thanks to the staffs of both the Tinguely Museum and the Swiss Institute. Without their invaluable

effort and attention in preparing this exhibition as well as the present catalog, this demanding project would not have been possible.

Jean Tinguely's work is an inexhaustible source of ideas, which are of continuing, unremitting relevance to our present-day world. Destruction is only one of these themes. In this regard, we see the current exhibition "Under Destruction" not least as being continuous with, and as an act of respect to, the name-giver of the Museum Tinguely.

UNDER DESTRUCTION

EIN GEDANKENAUSTAUSCH ZWISCHEN
GIANNI JETZER UND CHRIS SHARP

GIANNI JETZER: Nach fünfzig Jahren hat Jean Tinguelys *Homage to New York* nichts von ihrer Ausstrahlung eingebüsst. Die Idee eines sich selbst zerstörenden Kunstwerks ist nach wie vor genial. Es untergräbt nachhaltig den Mythos des schöpferischen Künstlers, der der Welt Objekte hinzufügt, die ausgestellt, gesammelt und schliesslich bewahrt werden. *Homage to New York* basiert auf einer starken konzeptuellen Struktur, die ihrer Zeit weit voraus war. Tinguely erfand eine wuchernde Konstruktion, die dazu bestimmt war, sich selbst in aller Öffentlichkeit zu zerstören. Auf einmal vollzogen sich die Akte des Schaffens und des Zerstörens gleichzeitig.

In meiner Funktion als Chefkurator am Swiss Institute suchte ich nach einer Möglichkeit, diesen zentralen Beitrag eines Schweizer Künstlers zur New Yorker Kunstszene aus heutiger Perspektive zu feiern, ohne dabei nostalgisch oder anachronistisch zu werden. Dadurch ergaben sich viele Fragen. Wie wird Zerstörung in der zeitgenössischen Kunst thematisiert? Ist Zerstörung mittlerweile nur ein zusätzlicher Farbtupfer, oder ist es nach wie vor eine radikale Geste? Hat es selbst eine Bedeutung, oder ist es bloss Vehikel? Als ich dabei war, auf all diese Fragen Antworten zu suchen, stiess ich auf das Konzept Deiner Ausstellung „Disarming Matter“¹ für die Du Kunstwerke, deren Methodik die eigene Selbsttilgung, -negierung oder -zurücknahme beinhaltet, versammelt hast. Dabei fiel mir sofort die Ähnlichkeit unserer Ansätze auf. Das war sozusagen der Anfang unserer Zusammenarbeit rund um das Thema Zerstörung.

CHRIS SHARP: Das Konzept zu „Disarming Matter“ entstand bei der Beschäftigung mit der Idee des sich selbst ausradierenden Textes, wie er von Schriftstellern der Moderne wie etwa Kafka und Borges praktiziert wurde. Mich hat die Vorstellung eines sich

¹ „Disarming Matter“, kuratiert von Chris Sharp in Dunkers Kulturhus, Helsingborg, Schweden, fand vom 11. Oktober 2008 bis 1. Februar 2009 statt.

selbst formell desavouierenden Textes oder Kunstwerks – also eines Werks, das sich selbst irgendwie diskreditiert, wenn nicht während seiner Entstehung, so doch zumindest an deren Ende – immer fasziniert. Eine solche Methodik scheint das wesentliche Dilemma anzuerkennen, das dem Schaffensdrang zumal im spirituell wie ideologisch spannungsreichen 20. Jahrhundert innewohnt. Es lässt sich vielleicht am besten durch eine Anekdote über Paul Valéry auf den Punkt bringen. Als man ihn einmal fragte, warum er schreibe, antwortete der Dichter-Philosoph prägnant: „Aus Schwäche.“ Das Thema der Selbstausslöschung ist indes keine bloss existenzielle Frage, sondern auch eine ethische, was wohl am besten im vielzitierten Satz Douglas Hueblers ausgedrückt ist: „Die Welt ist voll von mehr oder weniger interessanten Objekten, ich möchte keine weiteren hinzufügen.“² So ist es: Wie kann man seine Zeit auf diesem Planeten als so ethisch und verantwortlich wie möglich verzeichnen, ohne auf einen der ganz wesentlichen menschlichen Triebe zu verzichten, auf das Schaffen? Als Du mich eingeladen hast, das, was später „Under Destruction“ geworden ist, mit zu kuratieren, habe ich das als eine grossartige Gelegenheit angesehen, mich mit diesen Belangen auf eine weniger subjektive sondern nachhaltigere und fundiertere Art und Weise auseinanderzusetzen, indem wir auf einen der Lieblingstopoi der Avantgarde eingehen, die Zerstörung.

GJ: Interessanterweise ist die Geschichte der Zerstörung als produktive Kunstgeste noch nicht geschrieben. In seinem Buch „The Destruction of Art“³ untersucht Dario Gamboni den Ikonoklasmus und Vandalismus seit der Französischen Revolution. Er zeigt das komplexe Gefüge zwischen der Evolution der modernen Kunst, der Zerstörung von Kunstwerken und der langen Geschichte des Ikonoklasmus auf. Seiner Ansicht nach lässt sich der Akt des Zerstörens nicht von einer feindseligen Einstellung trennen. Das Kunstwerk ist deshalb zu zerstören, weil sein Existenzrecht in Frage gestellt wird; es wird in einem Akt der Zensur ausgemerzt usw. Solche negativen Lesarten haben unsere Auffassung der Zerstörung im Rahmen der Kunst nachhaltig beeinflusst. Die Zerstörung wird primär als feindseliger Akt, als eine Form der Aggression aufgefasst. Im Lauf unserer Gespräche, die zu „Under Destruction“ geführt haben, stellten wir fest, dass dies nicht mehr zwangsläufig so ist. Die Zerstörung hat ihren ausschliesslich düsteren Aspekt abgestreift und ist heute zu einem Ausdrucksmittel unter anderen geworden.

² Douglas Huebler, zitiert nach Gerd de Vries (Hg.), „Über Kunst/On Art. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“, Köln 1974.

³ Dario Gamboni, „The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution“, Chicago 2007.

Diese bedeutende Entwicklung lässt sich vielleicht auf Tinguelys bahnbrechende Performance *Homage to New York* zurückführen. Bekanntlich wurde der Schweizer Künstler stark von Gustav Metzger beeinflusst, der 1959 das erste autodestruktive Manifest veröffentlichte. Wie Justin Hoffmann in seinem im vorliegenden Katalog abgedruckten Text schreibt (s. S. 121), wurde Metzger von apokalyptischen Visionen geleitet, die mit dem Scheitern der demokratischen Gesellschaft verbunden waren. Insbesondere hatte ihn die Erfahrung des Holocausts gebrochen zurückgelassen. Tinguely hatte keine solchen Traumata erlebt, und ich möchte dem Urteil Hoffmanns widersprechen, wonach Tinguely auf eine bevorstehende Gefahr reagierte. Ich lese *Homage to New York* nicht als Reaktion auf die globale Bedrohung der nuklearen Aufrüstung und des Kalten Kriegs. Es sollte vielmehr eine fröhliche Kundgebung sein, ein Spektakel, an dem das kunstliebende Publikum New Yorks offensichtlich Gefallen fand. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Tinguely die Zerstörung eher affirmativ als apokalyptisch einsetzte.

CS: Die Idee, dass in der Kunst des 20. Jahrhunderts das Zerstörerische mit dem Schöpferischen untrennbar verwoben ist, hat 2005 eine Präsentation von Werken aus der Sammlung des Centre Pompidou unter dem Titel „Big Bang“ erschöpfend dargelegt. Laut dieser Ausstellung stellte die Zerstörung eine wesentliche Komponente in der Entwicklung der Moderne dar: von der Ablösung der herkömmlichen Kunstsujets über die Verrückung der Figur, das Sprengen und Verwischen der Bildgründe und der Perspektive bis hin zum definierbaren Status des Kunstobjekts selbst. Diese anspruchsvolle Ausstellung bot zwar ein zwingendes Porträt der antagonistischen Triebkräfte der Kunst im 20. Jahrhundert, aber die Verpflichtung, möglichst viel für eine breite Öffentlichkeit anzubieten, wie die Themen Sex, Krieg, Subversion, Melancholie usw. zeigen, führte zwangsläufig dazu, dass der Fokus abhanden kam. Nichtsdestotrotz gehörte zu den Themenbereichen, die tangiert wurden, auch der bekannte, sogenannte Impuls der Moderne zur Tabula rasa,⁴ also zur Schaffung des Neuen auf Kosten einer Zerstörung des Alten, zu einer Form von Innovation, die für Boris Groys im Ikonoklasmus zu verorten ist. Er schreibt: „Der Ikonoklasmus [...] fungiert als Mechanismus der geschichtlichen Innovation, als Mittel der Umwertung der Werte durch einen ständigen Prozess des Zerstörens alter Werte und der Einführung neuer an ihrer Stelle.“⁵ Auch auf die Gefahr hin, verkürzt zu argumentieren, denke ich, dass man hier einen Schritt weiter gehen und zu einer Art Dialektik der

⁴ Siehe Rosalind Krauss, „The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths“, Cambridge 2002.

⁵ Boris Groys, *Iconoclasm as Artistic Device*, in: „Art Power“, Cambridge 2008, S. 68. Siehe auch sein Beitrag S. 139.

Zerstörung erweitern kann, die seit ihren Ursprüngen bei Courbet die ganze Avantgarde hindurch wirkte. Ganz abgesehen von seiner Zerstörung der Säule auf der Place Vendôme während der Kommune war sein Ikonoklasmus eher ein Nebenprodukt seines Realismus, also seiner unorthodoxen Darstellung nichtherkömmlicher Sujets (d. h. Bauern) auf grossformatigen Bildern, womit er die gängigen Genres dieses Formats (klassische, mythologische, religiöse, historische) herausforderte und letztendlich unterhöhlte. Diese Dialektik sieht man in der „unvollendeten“ Innovation eines Manet, bei den Impressionisten, insbesondere bei Cézanne (der Zusammenbruch der traditionellen Bildoberfläche), beim Kubismus (die Sprengung oder Entstellung der Figur), im Futurismus, in Malewitschs Suprematismus, im Dadaismus und noch weiter durch die ganze amerikanische Nachkriegsavantgarde hindurch. Wenn Mondrian gegen Ende seines Lebens den berühmt gewordenen Satz formuliert: „Ich denke, das destruktive Element wird in der Kunst zu sehr vernachlässigt“,⁶ so stellt sich weniger die Frage, ob es an sich vorhanden ist oder nicht, sondern, ob es explizit angesprochen wird. Denn vorhanden ist es durchaus, als wesentlicher Bestandteil des Ganzen.

Der Zerstörungsimpuls war aber nie der alleinige antreibende Innovationsfaktor in der Avantgarde, sondern vielmehr ein ideologisches Instrument, das innovativ eingesetzt wurde, um neue persönliche und künstlerische Freiheiten zu fordern. Zerstörung war nie Selbstzweck, ausser – so könnte man argumentieren – im Fall des Dadaismus, aber selbst dort entstand ein neues Wertesystem der kulturellen Anarchie anstelle des alten. Wenn man auf die lange, dialektische Geschichte der Zerstörung in der Avantgarde zurückblickt, so scheint sie merkwürdigerweise immer expliziter zu werden, zunehmend sichtbar im Vordergrund zu stehen, sodass sie zur Zeit der Nachkriegsavantgarde nicht mehr bloss Teil eines Prozesses, sondern zur Technik an sich, zur kunstschaftenden Methode des Werks selbst, ja sogar zum eigentlichen Sujet geworden ist, wie im Werk von Jean Tinguely, Gustav Metzger, Raphael Ortiz Montañez und anderen zu sehen ist. (Und schliesslich: In dieser verdächtig glatten, quasi-Greenberg'schen Teleologie der gesamten Avantgarde, die ich gerade skizziert habe, macht die Entmaterialisierung der Kunst absolut Sinn, so als ob die ganze Sache in der vorweggenommenen Zerstörung des Kunstobjekts selbst kulminieren würde.)

Dessenungeachtet neige ich dazu zu sagen, dass die Zerstörung in der Nachkriegsavantgarde immer noch ihren Zweck erfüllte

und dass dieser tatsächlich kein Endzweck war, sondern neben eigenen persönlichen und politischen Belangen (im Falle Metzgers der Holocaust, die nukleare Aufrüstung und die Ökokatastrophe; im Falle von Ortiz Montañez schlicht und einfach der Tod) durchaus Teil der Gesamtdialektik und -entwicklung der Avantgarde war. Folglich besass sie eine Art von revolutionärer Radikalität, die sowohl kritisch als auch affirmativ war. Mit dem Ende der aktiven Ideologie der Avantgarde ging jegliche zuvor mit der Zerstörung assoziierte revolutionäre Radikalität ebenfalls zu Ende.

GJ: Die Auflösung der Situationistischen Internationale 1972 bedeutete einen wichtigen Paradigmenwechsel. Der Tod einer der letzten theorie- und kunstgetriebenen antikapitalistischen Bewegungen im Westen markiert das Ende einer Ära. Der Versuch, kapitalistische Strukturen zu zerstören und eine freiere Gesellschaft zu etablieren, war endgültig gescheitert. Eine der Folgen war das vollständige, ungehemmte Aufblühen des kapitalistischen Systems, wodurch die Protestkultur sich gezwungen sah, ihre Energien in andere Bahnen zu lenken. Wie Guy Debord in seiner Schrift „Die Gesellschaft des Spektakels“ formulierte: „Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.“⁷ Schliesslich wurde selbst die Idee der Revolution zur Provokation zweiten Grades und die Zerstörung zur Selbstdarstellung. Malcolm McLaren war derjenige, der am besten verstand, wie das Verlangen nach Revolution in ein profitträchtiges Popspektakel umzumünzen war. Im gleichen Jahr, in dem die Situationistische Internationale zu Grabe getragen wurde, taufte er seinen legendären Londoner Laden in *Too Fast to Live, Too Young to Die* um. Der berühmte Impresario hatte eine besondere Gabe, Themen wie Sex, Anarchismus oder Kommunismus auszubeuten und als erfolgreiche Managementstrategien zur Förderung von Musik und Mode anzuwenden. Punk feierte das Zerrissene und Abgewetzte. Erstmals gab es einen Markt für neue, aber defekte Objekte, auf dem die Teilzerstörung an sich wertvoll war. Ein weiteres Beispiel ist das bekannte Stooges-Lied „Search and Destroy“. Berichten zufolge entnahm Iggy Pop den Titel einer Überschrift eines „Time Magazine“-Beitrags zum Vietnamkrieg. Das Lied hatte nichts mit der politischen Realität der Zeit zu tun, obwohl es die Übertragung eines gegebenen Ereignisses aus den Weltnachrichten in den Zeitgeist inszeniert. Der Titel verlor sofort die bedrohliche Konnotation, um zum Slogan einer neuen Generation zu werden. Von dem Zeitpunkt an wurden die Gegenkultur und der Protest – mit Ausnahme von einigen isolierten Krawallen rund um

⁶ Piet Mondrian, zitiert nach Robert Motherwell (Hg.): „The DADA Painters and Poets: An Anthology“, Cambridge 1981, S. XVIII.

⁷ Guy Debord, „Die Gesellschaft des Spektakels“, Berlin 1996, S. 13.

die Gipfeltreffen der führenden Weltpolitiker – in die kapitalistische Gesellschaft integriert. Selbst in der Wirtschaftstheorie wurde Zerstörung zum anerkannten Wert. Diesbezüglich ist der Begriff „schöpferische Zerstörung“ interessant. Popularisiert wurde er vom österreichischen Ökonomen Joseph Schumpeter, der ihn benutzte, um den mit radikaler Innovation einhergehenden Transformationsprozess zu beschreiben.⁸ Langfristiges Wirtschaftswachstum lasse sich nur durch innovative unternehmerische Intervention erzielen, die alte Industrien zerstöre. Im 20. Jahrhundert vollzog sich ein vollständiger Wandel von der Wahrnehmung der Zerstörung als unmittelbare Bedrohung oder Auslöser von Traumata zu deren vielfältigen „weichen“ Aspekten. Heute ist die Zerstörung zu einem Gemeinplatz des künstlerischen Ausdrucks geworden, so sehr sogar, dass man sich als Künstler disziplinieren muss, um es nicht zu übertreiben. Die komplexen, sich um Zerstörung bildenden Bedeutungen bieten grossartige Möglichkeiten, wie die Ausstellung „Under Destruction“ zeigt.

CS: Obwohl die Zerstörung in der zeitgenössischen Kunst in vielerlei Hinsicht quasi einem Prozess der Domestizierung unterzogen wurde, unterlag sie auch in der realen Welt einer Reihe von Modifikationen, die über die von Dir genannten hinausgehen. Zugleich wirklicher und unwirklicher als je zuvor, unterliegt ein gewisses Moment der Zerstörung unterhalb der Schwelle des Sichtbaren einem erkenntnistheoretischen und phänomenologischen Wandel. Über die Naturkatastrophen – wie etwa Hurrikan Katrina in New Orleans –, die anscheinend mit zunehmender Häufigkeit vorkommen, liesse sich viel sagen. Jedoch prägen Naturkatastrophen seit jeher das Weltgeschehen. Jenseits der realen oder eingebildeten Bedrohungen durch den Terrorismus ist das, was tagaus tagein insgeheim unsere Beziehung zur Zerstörung verändert, primär technischer Natur. Zum einen gibt es die postheroische Kriegsführung, die zunehmend bestrebt ist, Krieg ohne Soldaten, sondern vielmehr mit Technik zu führen, und zum anderen gibt es die der zeitgenössischen Technik innewohnenden Bedrohungen, die der Zerstörung einen fast gespenstischen Charakter verleihen. Ja, wenn das Zerstören eine Art Monster wäre, vielköpfig und stets im Wachstum begriffen, so würden wohl zu seinen neuen – wenn auch unsichtbaren – Hauptern Computerviren, Identitätsdiebstahl und Festplattenabstürze zählen. Selbst wenn in keinem Fall weder der Verursacher noch die Ursache zu sehen oder gar zu begreifen ist und die tatsächliche Zerstörung selbst nicht sichtbar ist, sind die Auswirkungen nichtsdestoweniger reell.

⁸ Joseph A. Schumpeter, „Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie“, Stuttgart 2005.

In einem solchen Zusammenhang wirkt die kinetische Darstellung der Zerstörung besonders ergreifend. Sie mutet nicht nur anachronistisch an – als handwerkliche, kunstgewerbliche Angelegenheit –, sondern ihre elegische Greifbarkeit wirkt irgendwie affirmativ, sogar menschlich. Kontextbedingt wird der Wert der sich selbst zerstörenden, in Handarbeit gebauten Maschine umgewertet: Was einst als starke Bedrohung der Menschheit gedeutet wurde, ist bis zu einem gewissen Grad zu einer der subtileren Signifikanten derselben geworden.

GJ: Mit dem Element der Bewegung kommt auch eine wichtige zeitliche Dimension ins Spiel. Der aktive Titel „Under Destruction“ hebt den prozessualen oder kinetischen Charakter der Exponate hervor, was im graduellen Selbstauslöschen der Werke manifest wird. Folglich kommt es nicht zum totalen Verlust, da die Autodestruktion nicht beabsichtigt ist. Es handelt sich vielmehr um einen akkurat herbeigeführten Prozess des Zerfalls, um eine produktive Art, die Zerstörung als alternative Ausdrucksform zu verwenden, während es gleichzeitig den Versuch darstellt, das Thema Verlust in der zeitgenössischen Kunst etwas greifbarer zu machen. In gewissem Masse lässt sich „Under Destruction“ als Fortsetzung der alten malerischen Tradition des Memento mori lesen. Statt sich auf das gemalte Vokabular unbeweglicher Symbole zu verlassen, verzehren sich die Kunstwerke selbst in einem unfehlbaren Prozess der Zersetzung. Vorausgesetzt, das „Gedenke des Todes“ bezieht sich auf die physische Integrität des Kunstwerks, so schwebt wohl über seinem sakralen Status als Objekt ein Fragezeichen.

CS: Während „Under Destruction“ also ein durch und durch zeitgenössischer Überblick ist, der Werke aus den letzten rund zwanzig Jahren zeigt, ist die Ausstellung sowohl sehr zeitzentriert (insofern sie primär kinetisch ist) als auch zeitlos (insofern sie gesättigt ist vom Memento mori, das intensiv von der Zeit handelt). Wie eine russische Puppe enthält sie eine ganze Reihe von Paradoxien, die unserem ursprünglichen Interesse am Erkunden der sich wandelnden, mannigfaltigen Rolle der Zerstörung in der zeitgenössischen Kunst entspringen. Sobald man aber in das Terrain der künstlerischen Zerstörung eindringt, steht man auf höchst paradoxem Gelände, denn scheinbar schliesst jeder der beiden Begriffe Kunst und Zerstörung den anderen aus, als ob die beiden es nicht miteinander in einem Raum aushalten könnten. Und doch beweist unsere Ausstellung das Gegenteil. Denn, wie Du (und Joe Scanlan⁹) erwähnt hast, sucht sich der Kapitalismus merkwürdige Bett-

⁹ Eine recht wortwörtliche Untersuchung des Themas findet sich im Essay von Philippe van den Bossche, „The Unspeakable Compromise of the Economic Work of Art“, sowie insbesondere Joe Scanlans „Massachusetts Wedding Bed“, 2005, in: „A Prior“, #13, 2006.

genossen. Und die mittlerweile von den heftigen ideologischen Debatten der Avantgarde befreite Zerstörung darf anscheinend kommen und gehen, wie sie will, wobei sie oder er (oder: es?) genauso ungehindert ihre Verwüstungen anrichtet. Ob die Zerstörung sich je so häuslich einrichtet, dass sie zum Mobiliar gehört, ist eine noch offene Frage. Aber eingezogen ist sie und hat ihren unwiderstehlich-alternativen, lebensbejahenden, aber nicht minder elegischen Shop im Museum aufgemacht.

UNDER DESTRUCTION

AN EXCHANGE OF IDEAS BETWEEN
GIANNI JETZER AND CHRIS SHARP

GIANNI JETZER: At fifty years of age *Homage to New York* by Jean Tinguely has not lost any of its appeal. The idea of a self-destructing artwork is still brilliant. It strongly undermines the myth of the creating artist who adds objects to the world to be exhibited, collected, and eventually conserved. *Homage to New York* is based on a strong conceptual framework that was far ahead of its time. Tinguely invented a sprawling construction whose purpose was to destroy itself in public. The act of creation and destruction became all of sudden simultaneous.

In my function as Chief Curator at the Swiss Institute I was looking for a way to celebrate from today's perspective this crucial contribution of a Swiss artist to the New York art world without being nostalgic or anachronistic. This raised a lot of questions. How is destruction deployed in today's art? Is destruction to be considered as merely an additional color or is it still a radical gesture? Does it have itself a meaning or is it just a mere vehicle? While trying to find answers to all these questions I read the concept of your show "Disarming Matter"¹ and was instantly struck by the similar approach, as you gathered works of art whose methods are predicated upon their own self-erasure, negation or withdrawal. That was somehow the beginning of our cooperation around destruction.

CHRIS SHARP: The concept of "Disarming Matter" was born out of a preoccupation with the notion of the self-erasing text, as practiced by modernist writers like Kafka and Borges. I have always been fascinated by the idea of a text or a work of art that formally disavows itself, that somehow discredits itself if not in, then by the end of its own making. Such a method seems to acknowledge the essential dilemma that attends the drive to create, particularly in the spiritually and ideologically fraught period of the 20th century, which can perhaps best be summed up by an anecdote involving Paul Valéry. Once asked why he wrote, the poet philosopher concisely responded, "Out of weakness." However, the question of self-erasure is not merely an existential

¹ "Disarming Matter" curated by Chris Sharp at Dunkers Kulturhus in Helsingborg, Sweden took place from October 11, 2008 to February 1, 2009.

question, but also an ethical one, probably best embodied by Douglas Huebler's much-quoted statement: "The world is full of objects, more or less interesting. I do not wish to add any more."² Indeed, how can one register one's time on this planet as ethically and responsibly as possible without renouncing one of the most fundamental, human impulses: to create? When you invited me to co-curate what later became "Under Destruction", I saw it as a great opportunity to consider these concerns in a less subjective and more sustained and historical fashion, investigating one of the avant-garde's most cherished tropes, destruction.

CJ: Interestingly enough, a history of destruction understood as a productive gesture in art has never been written. Dario Gamboni published his "The Destruction of Art",³ where he investigates iconoclasm and vandalism since the French Revolution. He unveils the complex relationship among the evolution of modern art, the destruction of artworks, and a long history of iconoclasm. For him, the act of destruction cannot be separated from a hostile attitude. The artwork has to be destroyed because its right to exist is challenged; it gets erased in an act of censorship, and so on and so forth. Such negative readings have left a lasting impression on our relationship to destruction whenever it is brought into play in the context of art. One primarily thinks of destruction as a hostile act, a form of aggression. In the course of our discussion that led to "Under Destruction", we found out that this was not necessarily the case anymore. Destruction has lost its exclusively grim side and is today a means of expression amongst others.

This significant development can possibly be traced back to Tinguely's groundbreaking performance *Homage to New York*. As is well known, the Swiss artist was greatly influenced by Gustav Metzger, who in 1959 published the first auto-destructive manifesto. As Justin Hoffmann states in his text in the present catalog (see p. 131) Metzger was led by apocalyptic visions that were bound to the failures of democratic society. Notably, the Holocaust was an experience that left him broken. Tinguely experienced no such traumas and I would contradict Hoffmann in his judgment that Tinguely was responding to an imminent danger. I do not read *Homage to New York* as a reaction to the global threat of a nuclear armament and the Cold War. It was in fact meant to be a joyous manifestation, a spectacle that the New York art public obviously enjoyed. This indicates that Tinguely used destruction rather in an affirmative than in an apocalyptic way.

CS: The notion of destruction as inextricably linked to creation in 20th-century art was explored at length in the presentation of the Centre Pompidou's permanent collection, entitled "Big Bang," which took place in 2005. According to this exhibition, destruction was an essential part of the evolution of modernism, from the disenfranchisement of the traditional

subjects of art, the dislocation of the figure, the explosion and blurring of grounds and perspective, to the definable status of the art object. And while this ambitious exhibition presented a compelling portrait of the antagonistic forces that drove art throughout the 20th century, but its general-public obligation to be all-encompassing, as demonstrated by themes such as sex, war, subversion, melancholy, etc., inevitably deprived it of a sense of focus. However, one of the things it touched upon was the well-known, so-called impulse toward the modernist tabula rasa,⁴ which is to say, a creation of the new at the expense of the destruction of the old, a form of innovation which Boris Groys sees represented in iconoclasm. He writes: "Iconoclasm [...] function[s] as a mechanism of historical innovation, as a means of revaluing values through a process of constantly destroying old values and introducing new ones in their place."⁵ At the risk of being reductive for the sake of argument, I think this can be taken a step further and extended to a kind of dialectic of destruction, which operates throughout the entire avant-garde beginning in its origins with Courbet. Never mind his destruction of the column of the place Vendôme during the commune, his iconoclasm was more of a byproduct of his realism, which is to say, his unorthodox portrayal of non-traditional subjects (i. e. peasants) in large-format painting, thereby challenging and ultimately undermining the acceptable genres of that format (classical, mythological, religious and historical). You can see this dialectic operating in the "unfinished" innovation of Manet, the impressionists, in particular with Cézanne (the collapse of the traditional picture plane), Cubism (the explosion or disfigurement of the figure), Futurism, Malevich's Suprematism, Dadaism, right on through the postwar American avant-garde. If Mondrian famously observed toward the very end of his life, "I think the destructive element is too much neglected in art,"⁶ it's not so much a question of whether or not it exists per se, but whether or not it's explicitly addressed, spoken about, because it is very much there, an essential part of the whole process.

This impulse to destroy, however, was never the sole motivating factor of innovation in the avant-garde, but was rather an ideological instrument deployed in an innovative spirit to claim new personal and artistic liberties. Destruction was never an end in itself — except for, it could be argued, in the case of Dadaism, but even then, a new value system of cultural anarchy sprang up in the place of an old one. Curiously, looking back over the long dialectical trajectory of destruction in the avant-garde, it does seem to become more and more explicit, snowballing into an increasingly foregrounded visibility, such that by the time you get to the postwar avant-garde, it is no longer merely a part of the process, but the technique, the art-making method of the work itself, and even seems to become its subject matter, as seen in the work of Jean Tinguely, Gustav Metzger, Raphael Ortiz Montañez and others. (And

² Douglas Huebler, cited in Lucy Lippard (ed.), "The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972", New York: Praeger, 1973, p. 74.

³ Dario Gamboni, "The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution", Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

⁴ See Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths", Cambridge: The MIT Press, 2002.

⁵ Boris Groys, *Iconoclasm as Artistic Device*, in: "Art Power", Cambridge: The MIT Press, 2008, p. 68. See his contribution p. 147.

⁶ Piet Mondrian, cited in Robert Motherwell (ed.), "The DADA Painters and Poets: An Anthology", Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981, p. XVIII.

finally, in the suspiciously pat, quasi-Greenbergeian teleology of the entire avant-garde that I have just sketched out, the dematerialization of art does make perfect sense, as if the whole affair culminated in the preemptive destruction of the art object itself.)

All that said, I am inclined to think that destruction still served a purpose in the postwar avant-garde, that it was in fact not an end in itself, but that, in addition to its own personal and political concerns (the Holocaust, nuclear armament and environmental disaster in the case of Metzger, death, pure and simple, in the case of Ortiz Montañez), it was still very much participating in the overall dialectic and evolution of the avant-garde. Consequently, it possessed a kind of revolutionary radicality that was both critical and affirmative. With the end of the active ideology of avant-garde, any revolutionary radicality formerly associated with destruction likewise came to an end.

GJ: The dissolution of The Situationist International in 1972 signified an important change of paradigms. The death of one of the last, theoretically and artistically driven anti-capitalistic movements in the West marks the end of an era. The attempt to destroy capitalistic structures and to establish a freer society failed for good. One of the consequences of this was the complete and unimpeded blossoming of the capitalistic system, ultimately obliging the culture of protest to redirect itself elsewhere. As Guy Debord stated in “The Society of the Spectacle”, “all that was once directly lived has become mere representation.”⁷ Eventually even the notion of revolution itself turned into a second-degree provocation and destruction into self-expression. Malcolm McLaren was the man who best knew how to turn the thirst for revolution into profitable pop spectacle. In the same year The Situationist International came to a close, he renamed his legendary London shop *Too Fast to Live, Too Young to Die*. The famous impresario had a particular gift for exploiting themes such as sex, anarchism or communism and applying them in successful management strategies for the promotion of music and fashion. Punk celebrated the torn and the scoured out. For the first time there was a market for items that were new but defective, and where partial destruction represented a value in itself. Another example is the famous Stooges song “Search and Destroy”. Reportedly, Iggy Pop pulled the title from a column heading in a “Time Magazine” article about the Vietnam War. The song had nothing to do with the political reality of the time, even though it enacts a transposition of a given event from world news to Zeitgeist. It instantly lost its threatening connotation to become the slogan of a new generation. From that point forth, counter-culture and protest were integrated into capitalistic society (with the exception of some isolated riots around world leaders’ summits). Even in economic theory destruction became a respected value. In this regard the term “creative

destruction” is of interest. The Austrian economist Joseph Schumpeter popularized and used the term to describe the process of transformation that accompanies radical innovation.⁸ Long-time economic growth can only be secured by innovative entry by entrepreneurs, destroying older industries. Within the 20th century a total shift has taken place from the perception of destruction as an immediate threat or source of trauma to manifold soft aspects of destruction. Today, destruction is an artistic commonplace of self-expression to the point where you as an artist have to apply a certain discipline not to overdo it. The complex layers of meaning around destruction offer a great potential as seen in “Under Destruction”.

CS: Although destruction has, in many respects, experienced what one could call a domestication within contemporary art, it has also been subject to a series of modifications in the world in addition to those that you have already mentioned. At once more real and unreal than ever, a certain aspect of destruction seems to be undergoing an epistemic and phenomenological mutation below the threshold of visibility. Much could be said about natural disasters, which seem to be happening with greater and greater frequency, like Hurricane Katrina in New Orleans, and yet such natural disasters have always left their mark throughout history. In addition to real or imagined threats of terrorism, that which seems to be surreptitiously modifying our relationship to destruction on a daily basis is primarily of a technological order. On one hand, you have post-heroic warfare, which increasingly seeks to wage war without soldiers, but rather with technology, and on the other, you have the perils intrinsic to contemporary technology itself, wherein destruction assumes an almost phantasmal character. Indeed, if destruction were a kind of ever-evolving, many-headed monster, some of its new (albeit invisible) heads could be said to include computer viruses, identity theft, and hard drive crashes. Even if, in each case, neither the culprit nor the cause can be seen or even fathomed, and the actual destruction itself is no less visible, but its effects are nonetheless real.

In such a context, a kinetic representation of destruction becomes particularly poignant. Not only does it seem anachronistic — a kind of artisanal, craft-oriented affair — its elegiac palpability becomes somehow affirmative, and even human. The value of the self-destructing, hand-made machine or mechanism changes in this context: what was once interpreted as such a stark threat to humanity has become, to a certain degree, one of its more rarefied signifiers.

GJ: The kinetic element also brings an important temporal dimension into play. The active title “Under Destruction” emphasizes the process or kinetic nature of the exhibited works, which becomes evident in the works’ self-consumption. Consequently, there is no total loss, as auto-destruction is not

⁷ Guy Debord, “The Society of the Spectacle”, New York: Zone Books, 1994, p. 12.

⁸ Joseph A. Schumpeter, “Capitalism, Socialism and Democracy”, London: Routledge, 2010.

intended. It is rather a meticulously engineered process of decay, a productive way to make use of destruction as an alternative form of expression, while also being an attempt to render the subject of loss a little more tangible in contemporary art. To a certain extent “Under Destruction” can be read as carrying on the old pictorial tradition of the *Memento Mori*. Instead of relying on a painted vocabulary of inert symbols, the artworks consume themselves in an infallible process of disintegration. Assumed that the “Remember you must die” points at the physical integrity of the artwork, a question mark is placed over its arguably sacred status as an object.

CS: So while “Under Destruction” is a thoroughly contemporary survey, featuring works from the last twenty years give or take a year or two, this exhibition is both very much about time (in so far as it is primarily kinetic) and timeless (in so far as it is saturated with *Memento Mori*, that which is very much about time). Russian doll style, it contains a compact series of paradoxes, essentially born of our original interest in exploring the shifting and manifold role of destruction in contemporary art. But the moment you enter the territory of destruction in art, you are already treading on highly paradoxical ground, given that each term (*art* and *destruction*) would seem to preclude the other, as if the two couldn’t stand to be in the same room together. And yet our exhibition proves otherwise. For, as you (and Joe Scanlan⁹) have remarked, capitalism makes for strange bed fellows. And liberated from the fierce ideological debates of the avant garde, destruction seems to be free to come and go as he or she pleases, wreaking his or her (its?) havoc with just as much ease. Now whether destruction will ever actually match the curtains is debatable, but it has effectively moved in and set up an alternatively compelling, life-affirming and yet no less elegiac shop in the museum.

WERKTEXTE PROFILE TEXTS

⁹ For a quite literal investigation of this subject, see Philippe van den Bossche’s essay, “The Unspeakable Compromise of the Economic Work of Art”, and Joe Scanlan’s *Massachusetts Wedding Bed*, 2005, in particular, in: “A Prior”, #13, 2006.

NINA BEIER & MARIE LUND

PIPER MARSHALL

NINA BEIER
1976 GEBOREN IN AARHUS, DÄNEMARK,
LEBT IN BERLIN, DEUTSCHLAND

MARIE LUND
1975 GEBOREN IN HUNDESTED, DÄNEMARK
LEBT IN LONDON, GROSSBRITANNIEN

Das vorwiegend aus performativen Interventionen bestehende Werk von Nina Beier und Marie Lund untersucht den Kontext, in dem eine künstlerische Arbeit funktioniert. Nicht selten bitten die Künstlerinnen Mitarbeiter, sich grossen Anstrengungen zu unterziehen, um ein Kunstwerk zu vollenden. Man könnte die frühe Institutionskritik von Mierle Laderman Ukeles als Vorläufer betrachten. Wie Ukeles' Performances thematisieren auch die Aktionen von Beier und Lund die Instandhaltung des Ausstellungsraums. Dieser körperliche Einsatz suggeriert, dass die theoretischen und physischen Bedingungen eines Kunstwerks von der Kunst an sich nicht zu trennen sind. In *Autobiography (If these Walls Could Speak)* (2009) wurde die Belegschaft einer Galerie aufgefordert, alle vergangenen Ausstellungsspuren – die durch Nägel und Schrauben verursachten Löcher in den Wänden – offenzulegen. Dieses Konzept zeigt sich in einem politisch reflektierteren Extrem auch in Beiers Projekt für die Zoo Art Fair 2008, für das sie Messearbeitern auftrag, immer dann die sozialistische Arbeiterhymne zu pfeifen, wenn sie körperlich höchst anstrengende Arbeit verrichteten. Das gemeinschaftliche Kunstwerk beinhaltet Arbeitsbedingungen, die nicht auf den White Cube begrenzt sind, sondern auf einen grösseren Raum ausgedehnt werden, in dem der Arbeiter und die Kunst operieren. Diese Aktionen beziehen die unmittelbaren Gegebenheiten mit ein: die Arbeiter, die Wände, die zu erfüllenden Aufgaben; und fast noch wichtiger untersuchen sie die historischen Rahmenbedingungen, die das Werk konstituieren.

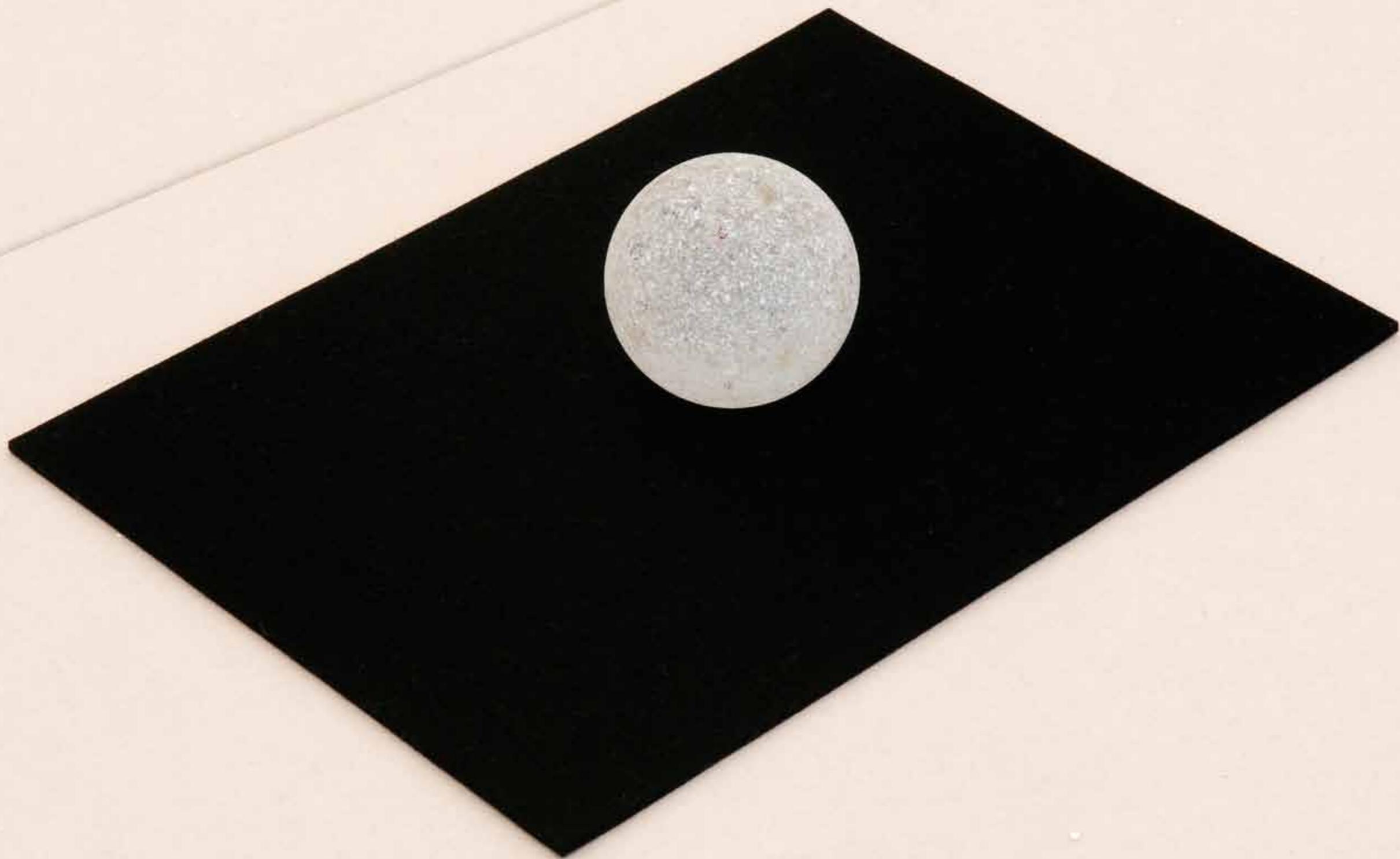
Für *History Makes a Young Man Old* (2008) haben Beier und Lund die Kuratoren gebeten, in einem lokalen Esoterikladen eine Kristallkugel zu kaufen und diese an ihren Bestimmungsort im Museum zu rollen. Dort wird das nunmehr blinde Objekt auf dem Boden (auf einem Stück schwarzem Fliess liegend) präsentiert, wobei die oberflächlichen Abnutzungen und Sprünge der Kugel von der Anstrengung zeugen, derer es bedurfte, um das Kunstwerk zu schaffen. Diese ausgedehnte Entstehungsgeschichte bedingt und erleichtert die Lesart von Zeit und Gebrauch, die die Klarheit des Objektes zunichte gemacht haben. So ähnlich wie die Kunst des Wahrsagens, Bilder im Kristall zu sehen, hält dessen beschädigte Oberfläche den Betrachter dazu an, langsamer zu werden, zu stoppen, nachzudenken und zu verstummen angesichts des Kunstgriffs, der die Beziehung zwischen Kunstwerk, Ausstellungsraum, Künstler und Kurator problematisiert. Mit der Bitte an die Kuratoren, ihre Arbeit zu vollenden, betonen die Künstlerinnen deren Ko-Autorschaft sowie Macht, sind sie es doch, die das Kunstwerk in der grösseren Matrix einer Gruppenausstellung verorten. Solch ein Prozess verschleiert einerseits die Einteilung der Arbeit und andererseits die Kriterien, mit denen Kunst zur solchen erhoben wird. Als Ausgangspunkt für Fragen nach Gestaltung und Originalität ist die Abnutzung der Kugel eine wichtige Referenz. Von Natur aus allegorisch, wird Destruktion hier als eine künstlerische Strategie verstanden, um der Last der Produktion innerhalb einer zeitgenössischen Atmosphäre, die „das Neue“ fordert, zu begegnen.

NINA BEIER
1976 BORN IN AARHUS, DENMARK
LIVES IN BERLIN, GERMANY

MARIE LUND
1975 BORN IN HUNDESTED, DENMARK
LIVES IN LONDON, UK

Mainly consisting of performative interventions, the practice of Nina Beier and Marie Lund examines the context in which the artwork operates. The artists often ask staff and workers to go to hyperbolic extremes, their labor completing the work of art. One might consider the early institutional critique of Mierle Laderman Ukeles as a predecessor. Like Ukeles' performances, those instigated by Beier and Lund elucidate the maintenance of the exhibition space. This physical engagement suggests that the theoretical and physical conditions of a given piece be indivisible from the art itself. In *Autobiography (If these Walls Could Speak)* (2009) the gallery staff was invited to uncover all the holes from nails and screws that had been used in the exhibition space. Taking this concept to a more politically reflective extreme was Nina Beier's 2008 project for the Zoo Art Fair, where fair laborers were requested to whistle the socialist workers' anthem only when performing grueling physical labor. The collaborative work implicates conditions of working which are not limited to the white cube, but extend to a larger structure in which the laborer and the artwork operate. These artworks engage the immediate circumstance: the workers, the walls, the labor required; yet more importantly, they also explore the historical framework in which the work is inscribed.

For *History Makes a Young Man Old* (2008) Beier and Lund asked the exhibition curators to purchase a crystal ball at a local occult shop and to roll it to its final destination in the museum. Positioned on the gallery floor, the installation is comprised of the dulled object atop a square of black fabric. The scuffs on the surface of the ball are an indication of the production required to create the piece. The prolonged activity simulates and facilitates a reading of time and use, which occlude clarity. Not unlike the art of scrying, seeing images in crystals, the marred surface invites the viewer to stop, slow down, contemplate and stutter over the sleight of hand that complicates the relationship between artwork, exhibition space, artist and curator. In asking the exhibition curators to complete their work, the artists emphasize the co-authorial power of the curators, who ensconce the artwork within the larger matrix of a group exhibition. Such a process renders opaque the division of labor on one hand, and the means by which art is ordained as such on the other. A source point for questions regarding creation and origin, the attrition of the ball is a rich point of departure. Allegorical in nature, here destruction is demonstrated as an artistic strategy to counter the burden of production within a contemporary atmosphere that demands "the new."



MONICA BONVICINI

GIANNI JETZER

1965 GEBOREN IN VENEDIG, ITALIEN
LEBT IN BERLIN, DEUTSCHLAND

Monica Bonvicini untersucht in ihrer künstlerischen Arbeit die verborgenen Wertigkeiten modernistischer Architektur. Ihre Skulpturen, Installationen, Videos und Zeichnungen schärfen das Bewusstsein für die physischen und psychologischen Effekte der Baukunst, allen voran von Museumsgebäuden. Bonvicini bevorzugt industrielle Materialien wie Metall und Glas, die im grossen Stil von modernistischen Architekten eingesetzt werden, und paart diese mit sexuell aufgeladenen Objekten aus Leder, Gummi oder Metall. Ihre raumgreifenden Installationen laden Architektur, die allgemein als geschlechtsneutral verstanden wird, mit Analysen von Macht und Sexualität auf, als habe Michel Foucault Pate gestanden. Bonvicini deckt dabei die hinter Fassaden verborgenen Machtstrukturen und Widersprüche auf. Sie schliesst die Lücke zwischen utopischem Entwurf und Realität gewordener Architektur.

Die Installation *Plastered* (1998) erstreckt sich über den gesamten Boden der Ausstellung. Es ist eine Sandwichkonstruktion aus Gipsplatten, die für den Besucher unsichtbar partiell mit Styropor unterlegt sind. Er erkundet sie mit den Füßen – bis zum teilweisen Einsturz, wobei er den Boden unter den Füßen verliert und gleichzeitig zum gestaltenden Akteur von „Under Destruction“ wird. Die kreative Spur der Verwüstung verändert sich mit jedem Fusspaar. Dabei wird die Autorität der Architektur als scheinbar fester Wert unterminiert. Das Haus ist im Zerfall begriffen. Es wird zur Ruine der Gegenwart. Dadurch dass Bonvicini mit einem architektonischen Element skulptural arbeitet, greift ihre Intervention tief in die Substanz des Gebäudes ein und formuliert zugleich eine psychologische Ebene, die sich sowohl an Traumatisches als auch an Anarchisches anlehnt. Sie schafft mithilfe der Kunstbetrachter ein Trümmerfeld mit dem ästhetischen Anspruch einer abstrakten Zeichnung.

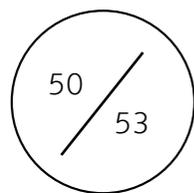
NACHFOLGEND | FOLLOWING: *PLASTERED*, 1998
COURTESY OF THE ARTIST

1965 BORN IN VENICE, ITALY
LIVES IN BERLIN, GERMANY

In her artistic work, Monica Bonvicini investigates the hidden valences of modernist architecture. Her sculptures, installations, videos and drawings sharpen our awareness of the physical and psychological effects of architecture—above all, of museum buildings. Bonvicini prefers industrial materials such as metal and glass, which are used on a grand scale by modernist architects, and conjoins them with sexually charged objects made of leather, rubber or metal. Her large-scale, room-dominating installations charge architecture, which is commonly seen as gender-neutral, with analyses of power and sexuality, as if Michel Foucault had been writing the script. In the process, Bonvicini uncovers the power structures and contradictions hidden behind façades. She closes the gap between utopian ideas of architecture and the reality it has become.

Her installation *Plastered* (1998) stretches over the entire floor-space of the exhibition. It is a sandwich construction made of plaster panels, partly underlaid with polystyrene invisible to the visitor. The latter merely explores it with his or her feet – until it partially collapses, causing visitors to lose their footing and simultaneously transforming them into creative actors in “Under Destruction”. The creative trail of devastation changes with every pair of feet, thus undermining the authority of architecture as an ostensibly firm value. The building is in the throes of collapse. It becomes a ruin of the present. Because Bonvicini works with an architectural element as a sculpture, her intervention reaches deep into the substance of the building and simultaneously formulates a psychological level relying on both traumatic and anarchic elements. With the assistance of the art-going public she creates an expanse of ruins with the aesthetic aspiration of an abstract drawing.





PAVEL BÜCHLER

BARBARA CASAVECCHIA

1952 GEBOREN IN PRAG, TSCHECHOSLOWAKEI
LEBT IN MANCHESTER, GROSSBRITANNIEN

„Das Nichts geschehen lassen“ ist Pavel Büchlers aus dem *Koan* entlehntes Motto, aber auch die Beschreibung seiner künstlerischen Praxis, die dem Konzeptualismus und Minimalismus verbunden ist und sich seit den 1970er Jahren im Sinne einer offenen Untersuchung über Sichtbarkeit und Kommunikation entwickelt. Das formulierte Ziel seiner Arbeit ist es, grössere Aufmerksamkeit auf kleinere Details und banale Objekte zu lenken, um sie mit neuer Bedeutung und Geschichten – Büchler ist auch Schriftsteller – aufzuladen und sie im aktuellen Fluss der Zeit neu zu positionieren. „In der Kunst geht es schlicht darum, Dinge, die schon existieren, wahrzunehmen und andere darauf aufmerksam zu machen“, hat er einmal erklärt. Büchler studierte zuerst an der Schule für Grafische Künste und dann am Institut für Angewandte Künste. 1981 zog er nach Grossbritannien, wo er von 1992 bis 1996 die Abteilung für Bildende Kunst an der Glasgow Art School leitete und heute Professor an der Metropolitan University of Manchester ist. In seiner Arbeit greift Büchler oft auf gefundene Materialien zurück, wobei er analoge Technologien (Licht- und Tonprojektoren, Audiorekorder) und Texte subtil manipuliert. *Diary* (2001) zum Beispiel ist eine einzige Tagebuchseite, die – Schicht um Schicht – die täglichen Einträge eines ganzen Jahres aufweist und so zu einem unleserlichen, sich selbst tilgenden Farbfeld wird, das in gewisser Weise das Prozedere von Robert Rauschenbergs *Erased De Kooning* umkehrt.

Kurzlebigkeit und Verschwinden sind ebenfalls zentrale Themen seiner Werkserie *Modern Paintings* (1999–2000). Sie entstand aus wiederverwerteten Gemälden, die Büchler entweder von Freunden bekam oder die Kunststudenten weggeworfen hatten, die er auf Flohmärkten und billigen Auktionen gekauft oder einfach aus dem Müll gerettet hatte. Für diese Gemäldereihe nutzt er eine mühsame Prozedur der *Décollage*, die sowohl die traditionelle *Strappo*-Technik der Restaurierung imitiert als auch an eine alte, aus der Not geborene Praxis erinnert, bei der Hausfrauen die abgenutzten Kragen und Manschetten von Hemden abtrennten, wendeten und auf diese Weise erneuerten. Nach der Reinigung wird die Oberfläche der Gemälde mit einer Acrylgrundierung versehen. Sobald sie trocken ist, werden die Farbschichten von der Leinwand abgetragen, die zuvor in der Waschmaschine gewaschen und anschliessend gebügelt wurden. Die umgekehrten Farbflecken werden dann in der Art einer wirren Pflasterung oder eines abstrakten Mosaiks wieder zusammengesetzt. Zuletzt wird das neu entstandene Gemälde auf einen Keilrahmen aufgezogen, der dem ursprünglichen entspricht (oder ähnlich ist). Die Werktitel dieser Serie beinhalten die Nummer jeder Arbeit und in Klammern den Urheber, Titel oder eine einfache Beschreibung sowie den Ort und das Datum des Erwerbs des Originalgemäldes.

NACHFOLGEND | FOLLOWING: *MODERN PAINTINGS*, 1999–2000
COURTESY OF THE ARTIST AND TANYA LEIGHTON GALLERY, BERLIN

1952 BORN IN PRAGUE, CZECHOSLOVAKIA
LIVES IN MANCHESTER, UK

“Making nothing happen” is Pavel Büchler’s *koan-motto*, as well as how he defines his practice, which is linked to the history of Conceptualism and Minimalism, and which has been unfolding since the 1970s like an open enquiry into visibility and communication. The stated goal of his work is to bring greater attention to lesser details and banal objects, in order to inform them with new meanings and narratives – Büchler also being a writer – and reposition them in the current flux of time. “Art is very simply about noticing things that already exist and trying to point them out to others,” he once said. Büchler enrolled at the School of Graphic Arts, then at the Institute of Applied Arts. In 1981, he moved to the UK; from ’92 to ’96, he directed the Fine Art department at Glasgow Art School and is now a Research Professor at the Metropolitan University of Manchester. Büchler often reverts to found materials to produce his works, subtly manipulating analog technology (light and sound projectors, audio recordings) and texts. For instance, *Diary* (2001) is a single journal page inscribed, layer upon layer, with a year’s worth of daily entries, which thereby transformed the page into an unreadable, self-erasing blob, and reversing, in a sense, the process of Rauschenberg’s *Erased De Kooning*.

Ephemerality and disappearance are also key themes for the series *Modern Paintings* (1999–2000) which are made by recuperating paintings either given to Büchler by friends, thrown away by art students, bought at flea markets and cheap auctions, or simply rescued from the trash. The process behind this series entails a painstaking procedure of *décollage*, which both mimics the traditional *strappo* technique of restoration and calls to mind an old domestic remedy to hardship, where housewives detached and reversed the worn-out collars and cuffs of shirts to renew them. After being cleaned, the surface of each painting is primed with a coat of acrylic primer. Once dried, the paint layers are peeled off the canvas, which has been washed in a washing machine and then ironed. The patches of paint, reversed back to front, are then re-assembled in the manner of ‘crazy paving’ or abstract mosaics. Finally, the new painting is affixed to a stretcher adapted from (or similar to) the original. The title for the new work incorporates the number of each work in the series and, in brackets, the author, title or basic description, place and date of acquisition of the original painting.



NINA CANELL

PIPER MARSHALL

1979 GEBOREN IN VÄXJÖ, SCHWEDEN
LEBT IN BERLIN, DEUTSCHLAND

Die prekären Installationen von Nina Canell könnten als Essays über Veränderbarkeit und Ungewissheit verstanden werden. Auf elektromagnetischen Strukturen basierend, interagieren ihre Installationen durch geringfügige Massnahmen still miteinander; vorsichtig balancierend, in ständigem Bestreben, gewisse Frequenzen, Bewegungen oder Höhen aufrecht zu erhalten. Elektrische Einzelteile, Drähte und Gase gehen provisorische, fast performative plastische Verbindungen mit gefundenen natürlichen Materialien wie Wasser, Holz oder Stein ein und ergeben Momente der Synchronizität mit unbestimmtem Ende. Ein improvisiertes Vorgehen und flexible Formen unterstreichen Canells Streben nach einer Skulptur, die zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen existiert, in der direkten Beziehung zwischen massiven Gegenständen und mentalen Geschehnissen entsteht und diese gleichzeitig in Frage stellt. Sie lassen Skulptur vor allem als ein leicht veränderliches Phänomen erscheinen, dessen physikalische Beschaffenheiten allenfalls flüchtig sind.

Perpetuum Mobile (40 kg) (2009–2010) besteht aus gewöhnlichen Materialien in einem ungewöhnlichen Szenario: Eine mit Wasser gefüllte Schüssel ist neben einem 40-Kilo-Sack Zement platziert. Ein leichter Nebel wabert über dem Gefäß und verdeckt nahezu das schwarze Kabel, das in die Schüssel führt. Im Laufe der Ausstellung bilden diese Elemente langsam eine Einheit, indem sie sich miteinander verbinden. Die Verwandlung wird durch die Vibrationen eines Ultraschallgenerators, der im Wasser liegt, initiiert: Schallwellen versetzen es in Schwingungen, woraufhin es verdampft und den naheliegenden Zement aushärtet. Diese sich wandelnde Skulptur erweist sich als ein unvorhersehbarer Prozess aus Verfestigung und Auflösung zugleich. Sie nimmt Gestalt an und verliert doch die Form, wobei unter „Destruktion“ hier vorrangig die veränderliche Natur aller Dinge zu verstehen ist. Nach den Gesetzen der Wissenschaft wird Materie in jeder Phase des Übergangs verloren oder zerstört. In der Aussicht auf Verwandlung schwingt auch ein melancholischer Unterton von Unbeständigkeit und drohendem Verlust mit, vielleicht gerade auch für die simpelsten Mittel.

1979 BORN IN VÄXJÖ, SWEDEN
LIVES IN BERLIN, GERMANY

The precarious installations of Nina Canell could be read as essays on changeability and uncertainty. Hinged upon a fabric of electromagnetics, her installations quietly interact with each other through modest arrangements, balancing careful ambitions to sustain certain frequencies, movements, or altitudes. Electrical debris, wires, and gas establish temporary, almost performative sculptural couplings with found, natural materials such as water, wood or stones, yielding open-ended moments of synchronicity. An improvisational methodology and a flexibility of form highlight Canell's quest for sculpture, which exists in-between the material and the immaterial, forming and questioning the conductive relations between solid objects and mental events. Overall, they suggest sculpture as a protean phenomenon, whose physical properties are fleeting at best.

Perpetuum Mobile (40 kg) (2009–10) is comprised of familiar materials in an unfamiliar setting: a water-filled basin positioned next to a 40 kilogram bag of cement. A light mist bubbles over the top of the basin, nearly concealing the black cord leading to the container. Forming a slow union, the elements merge over the course of the exhibition, a shift powered by the vibrations of an ultrasonic generator which is inserted into the water – sound waves set the material into motion – which in turn vaporizes and hardens the nearby cement to stone. This migratory sculpture manifests itself as a contingent process of both solidification and dissolution. It takes shape and loses form, whereby “destruction” is primarily seen to underscore the gently transient nature of all things. According to the rules of science, with the shift to each stage, matter is lost or destroyed. The promise of entropy is tinged with a melancholic reading, one which gestures both to impermanence and to impending obsolescence, perhaps for even the most prosaic of tools.



JIMMIE DURHAM

MICHAEL WILSON

1940 GEBOREN IN WASHINGTON, USA
LEBT IN BERLIN, DEUTSCHLAND

Ursprünglich im Umfeld der Bürgerrechtsbewegung auf den Gebieten des Theaters und der Literatur tätig, engagierte sich Jimmie Durham von 1973 bis zur Krise der Organisation am Ende des Jahrzehnts im American Indian Movement. Anschliessend konzentrierte er sich wieder auf die Kunst und stellte Skulpturen aus, die die konventionelle Darstellung der nord-amerikanischen Indianer in Frage stellten. Seit seiner Übersiedlung nach Europa 1994 erkundet der Nomade Durham die Beziehung von monumentaler Architektur und nationalem Mythos. In seinen aktuellen Performances, Videos wie auch Objekten bedient er sich einer Vielzahl von Rohstoffen, besonders derer, die sich zur Fertigung von Werkzeugen eignen, darunter Holz und Knochen. Derzeit interessiert er sich vor allem für den Gebrauch und die Bedeutung von Stein und versucht, das Material von Assoziationen wie Autorität, Stabilität und Dauerhaftigkeit zu befreien. In der Performance *A Stone from François Villon's House in Paris* (1996) beispielsweise benutzt er einen Stein vom Haus des Dichters, um eine Glasvitrine zu zerschlagen, während seine Installation *Encore Tranquilité* (2008) aus einem Sportflugzeug besteht, das von einem massiven Felsbrocken am Boden gehalten wird. Weit entfernt von Statik und Behäbigkeit, wirkt das Medium Stein in diesen Arbeiten wie der Akteur gewaltsamer Eingriffe.

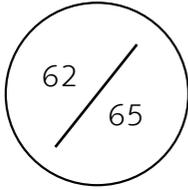
Durham ist in „Under Destruction“ mit *St. Frigo* (1997) vertreten: Ein ramponierter Kühlschrank im Stil der 1950er Jahre (vom Künstler als Heiliger bezeichnet angesichts seiner reinen, weissen „Unschuld“), begleitet von zwei Videos, die den im Titel formulierten Anschlag dokumentieren. Der Künstler hat diesen Vorgang als die Schaffung des „Gegenteils einer Skulptur“ beschrieben und erklärt: „Es war als ob ich einfach zur Arbeit gehen würde. Man verlässt am frühen Morgen die Wohnung und wirft so lange Pflastersteine auf einen Kühlschrank, bis dessen Form völlig verändert ist.“ Indem er dieses Ritual täglich wiederholte, stellte Durham eine primitive, aber immer noch existierende Strafe nach, wobei er ein uraltes Material einsetzte, um ein Objekt modernen Komforts zu demolieren. Seine Performance *Stoning the Refrigerator* scheint somit eine rechtschaffene Wut zu verkörpern, die nicht gegen eine Person, sondern gegen einen Gebrauchsgegenstand und das, wofür er steht, gerichtet ist. Nach der Komponente der Gewalt in diesem Werk befragt, sagte Durham: „Steine auf von Menschen hergestellte Objekte zu werfen oder Felsbrocken auf sie fallen zu lassen, ist nicht wie Mai '68; es ist noch nicht einmal ein Nachhall darauf. Für mich ist es vielmehr eine mimetische Nachahmung der Natur.“

1940 BORN IN WASHINGTON, USA
LIVES IN BERLIN, GERMANY

Initially involved in theater and literature related to the civil rights movement, Jimmie Durham was active in the American Indian Movement from 1973 until the organization's crisis at the end of the decade. He then redirected his energies to art, exhibiting sculptures that challenged conventional representations of North American Indian identity. Since moving to Europe in 1994, the nomadic Durham has committed himself to exploring the relationship between monumental architecture and national myth. Now working in performance and video as well as object-making, the artist has employed a variety of materials, focusing in particular on those associated with the crafting of tools, including wood and bone. Currently, he is most interested in the uses and meanings of stone, and aims to liberate the material from its associations with authority, stability, and permanence. In the performance *A Stone from François Villon's House in Paris* (1996), for example, he uses a cobble stone taken from the poet's house to shatter a glass vitrine, while his installation *Encore Tranquilité* (Still Tranquility, 2008) consists of a light aircraft brought low by a massive boulder. Far from remaining static and placid, stone appears in such works as an agent of violent intervention.

Durham is represented in „Under Destruction“ by *St. Frigo* (1997): a battered 1950s-style refrigerator (dubbed as a saint by the artist in honor of its pure, all-white „innocence“) is accompanied by two videos that document the titular assault. Durham has described his process as the making of „the opposite of a sculpture,“ explaining: „It was as if I were just going to work. You leave home early in the morning and throw cobblestones at the fridge, until you've changed its shape.“ Carrying out this daily ritual, Durham reenacted a primitive but still-extant punishment, employing an ancient material to chip away at a ubiquitous mod con. His performance *Stoning the Refrigerator* thus seems to embody a certain righteous anger, directed not at a person but at a functional object and all it represents. Asked about the element of violence of such works, Durham said: „Throwing stones at man-made objects, or dropping boulders on them, is not like May '68; it's not even an echo. For me, it is more like a mimetic reenactment of nature.“





ALEXANDER GUTKE

BARBARA CASAVECCHIA

1971 GEBOREN IN GOTHENBURG, SCHWEDEN
LEBT IN MALMÖ, SCHWEDEN

„Mehr Licht! Gebt mir mehr Licht!“, sind die angeblich letzten Worte Johann Wolfgang von Goethes vor seinem Tod, zugleich ein verärgerter Ruf nach Öffnung der Fensterläden und die ultimative Metapher für unsere dunkelsten Ängste vorm Sterben. Der Untersuchung des Lichts hatte Goethe den grössten Teil seiner „Farbenlehre“ (1810) gewidmet, einer tiefen Analyse der subjektiven Farbempfindung und -wahrnehmung. Alexander Gutke hat sich ebenfalls diesem Thema verschrieben. In seinen Filmen und Dias bedient er sich des Lichts als natürliches, „atmosphärisches“ und auch als „künstliches“ Phänomen, das von Geräten wie Projektoren und Kameras erzeugt wird – mit dem Kino als seine Hauptreferenz. Wie sein illustrierter Vorgänger hat Gutke ein Faible für Experimente und analytische Betrachtungen von Licht: Sie reichen von der symbolischen Transformation eines plastischen Modells des Kinematografischen Theaters von Thomas Edison (1893) in eine Kamera durch dessen Überzug mit Fotoemulsion über die Darstellung einer bildlichen Anhäufung von Dunkelheit (*Subtraktion*, 2007, der Satz „all the colors of the dark“ wird hier so lange in Zyan, Magenta und Gelb übereinander gestempelt, bis Grau entsteht) bis hin zur systematischen Demontage eines Diaprojektors, der fotografischen Dokumentation seines Innern und der Wiedergabe dieses Prozesses mittels eines zweiten Projektors (*Exploded View*, 2005). Seinen Untersuchungen scheint er aber auch eine philosophische Ebene zu geben, indem er über die Unbeständigkeit der Realität und die Streiche reflektiert, die uns die Wahrnehmung spielt, zumal wenn sie durch eine lückenhafte „Erinnerung an Vergangenes“ beeinträchtigt wird.

The White Light of the Void (2002) ist eine kinetische Installation. Ein Film ist in Form einer grossen Endlosschleife theatralisch hinter einem Projektor drapiert. Nach Sekunden vermeintlich leeren Films bricht alles zusammen, das Zelluloid geht in Flammen auf und ein helles Licht frisst sich durch die Leinwand von ihrem Zentrum aus. Erst beim Neustart einer identischen Sequenz nimmt man das Trompe-l'œil wahr: Es handelt es sich um eine digitale, auf 16-mm-Film übertragene Animation – so ähnlich wie die Animationen der 1920er und 1930er Jahre, die von Hans Richter, Len Lye und Oskar Fischinger in den Anfängen des Experimentalfilms geschaffen wurden. Hier findet keine wirkliche Zerstörung vor den Augen des Betrachters statt, alles ist nur Illusion, wie es der Buddhismus lehrt. Der Titel ist von einem Ausspruch Timothy Learys abgeleitet: „Jede Metapher, die eine visionäre Erfahrung ausdrückt, ist optischen Ursprungs: Erleuchtung, Offenbarung, Erkenntnis, Perspektive, Reflexion. Ganz unten auf der Liste [...] war Licht immer die Beschreibung einer ultimativen geistigen Erfahrung. Tibeter sprechen vom Weissen Licht der Leere. Dantes Paradies war vollkommen weiss [...] die ägyptischen Religionen, Sonne. [...] Das menschliche Gehirn ist süchtig nach Licht.“

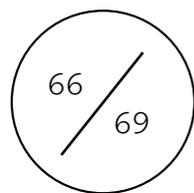
NACHFOLGEND | FOLLOWING: *THE WHITE LIGHT OF THE VOID*, 2002
COURTESY GALERIJA GREGOR PODNAR, BERLIN/LJUBLJANA

1971 BORN IN GOTHENBURG, SWEDEN
LIVES IN MALMÖ, SWEDEN

“More light! Give me more light!” are the last words attributed to Johann Wolfgang von Goethe at his death, both an angry cry for a shutter to be opened, and the ultimate metaphor of our darkest fears of passing. To the study of light Goethe had devoted most of his “Theory of Colors” (1810), a detailed analysis of how colors are subjectively experienced and perceived. Alexander Gutke has been working unceasingly on the same theme. His film-based and slide-based works employ light both as a natural, “atmospheric” phenomenon, and as an “artificial” one, generated by devices like projectors and cameras – with cinema as his mainstay. Like his illustrious predecessor, Gutke has a penchant for experiments and analytical reflections on light: they range from symbolically transforming a sculptural model of Thomas Edison’s 1893 Kinetographic Theater into a camera by covering it with photographic emulsion to portraying a pictorial accumulation of darkness (*Subtraktion*, 2007, where the phrase “all the colors of the dark” is repeatedly stamped in cyan, magenta and yellow until it fades to gray) to systematically dissecting a slide projector, photographing its interior, and projecting images of the process from another projector (*Exploded View*, 2005). But he also seems to bring his research to a more philosophical plan, turning it into a reflection upon the impermanence of reality and the tricks played upon us by perception, especially when influenced by an intermittent “remembrance of things past”.

The White Light of the Void (2002) is a kinetic installation. A projector buzzes and clicks away, with the film and its looped system theatrically draped behind it. After seconds of blank reel, it breaks down, the celluloid burns, and a bright light rapidly consumes the screen from the center outward. Only when an identical sequence starts anew, does one realize that this is a *trompe-l'œil*: as a matter of fact, it’s a digital animation transferred to 16 mm film – as animations on film were the ’20s/’30s abstract works of Hans Richter, Len Lye and Oskar Fischinger, at the dawn of Experimental Cinema. No real destruction is taking place under the eyes of the viewer, it’s just an illusion, as Buddhism teaches. The title is inspired by a quote by Timothy Leary: “Every metaphor approximating the visionary experience is optical: illumination, revelation, insight, perspective, reflection. Right down the list [...] Light has always been the statement of the ultimate brain experience: Tibetans talk about the White Light of the Void. Dante’s Heaven was total white [...] the Egyptian religions, sun. [...] The human brain is addicted to light.”





ALEX HUBBARD

MARTIN HERBERT

1975 GEBOREN IN TOLEDO, USA
LEBT IN NEW YORK, USA

28 Jahre nachdem Rosalind Krauss ihren bahnbrechenden Aufsatz „Sculpture in the Expanded Field“ veröffentlicht hatte, schuf Alex Hubbard *The Collapse of the Expanded Field* (2007), eine Werkserie, mit der er die Grundsätze der Kritikerin als definitiv veraltet darstellte. Auf den leinwandähnlichen, rechteckigen Flächen seiner Brooklyner Tischplatte führt Zerstörung zu weiterer Zerstörung: Im Video werden Blumen geköpft, Farben versprüht, Tischdecken weggerissen, und, wie in allen seinen Arbeiten, wird eine Auffassung von Kunst, die die Genauigkeit des Mediums auf progressive Weise hinter sich lässt, in die Bereiche des bewussten Klischees verschleppt. Die ehemals so heilige Kuh der künstlerischen Hand stochert im Rahmen herum, eine bastlerische Präsenz inmitten von Chaos. Trotzdem ist, wie Hubbard beweist, auch in einer kulturellen Sackgasse noch einiges an Bewegung möglich. Während der fünf Minuten der im Zeitraffer ablaufenden Aktion in *Annotated Plans for an Evacuation* (2010) setzt er einen Ford Tempo von 1988 einer ununterbrochenen Folge von Veränderungen aus, wahllos und malerisch zugleich. Er verkleidet seine Seiten, sprüht Farbe auf die Fenster, beschmiert seine Radkappen mit Kitt, balanciert Wassergläser darauf und schiebt ihn schliesslich vorwärts, um ihn sanft zu verbeulen. Das dem Untergang geweihte Fahrzeug gibt sich selbst metaphorischen Deutungen preis: Es könnte für die gesamte kulturelle Flugbahn stehen, die sich um das Kunstobjekt und seine Begrenztheit dreht.

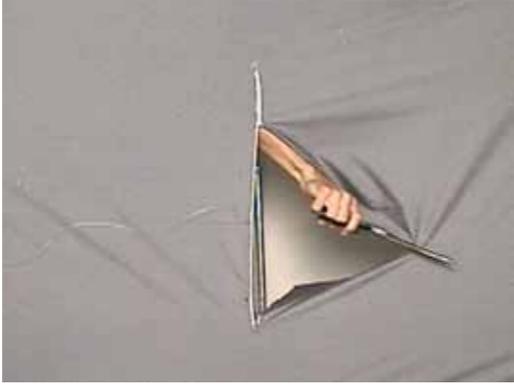
Cinépolis (2007) ist womöglich das beissendste und zugleich festlichste von Hubbards Videos. Hier wird eine Materialfülle theatralisch zerstört – eine beiläufige Verbeugung vor Lucio Fontana –, wobei eine flachliegende Projektionswand als Bühne für eine Sequenz von durchdachten, referenziellen, aber wenig bedeutsamen Manövern dient: Löcher werden in die Projektionsleinwand geschnitten, Farbe wird darauf verschüttet und ausgewalzt. Fünf Ballons aus Metallfolie (Warhol) werden ins Spiel gebracht, hastig herumgestossen und mit einem Lötkolben bearbeitet, bis die Luft entweicht. Schwarze Farbe wird darauf getropft und ein Federkissen aufgeschlitzt, dessen Inhalt herausfliegt (diese letzten Handlungen stehen in einer Entwicklungslinie von Jackson Pollock über Allan Kaprow bis zu Paul McCarthy). Das geteerte und gefederte Resultat sieht zeitweilig wie ein *Achrome* von Piero Manzoni aus, aber schon bald darauf werden die Federn fortgeblasen. Das Ergebnis, ein glitzerndes elendiges Konfektstück, gleitet in Lautlosigkeit, als sich die Projektionsfläche kurzerhand wieder zusammenrollt. Die Ballons liegen am Boden, der Platz ist ein einziges Chaos: die Party ist zu Ende. Und dennoch, in seiner wunderbar komprimierten Darstellung der Möglichkeiten im Kollaps findet *Cinépolis* Raum zum Atmen; es verkehrt sich selbst, um zu zeigen, dass Kunst ständig aus der Asche überholter Paradigmen auferstehen kann. Vorausgesetzt wir erkennen, wann sie ihren letzten Atemzug getan haben.

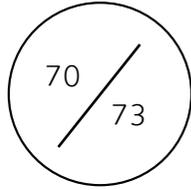
NACHFOLGEND | FOLLOWING: *CINÉPOLIS*, 2007
COURTESY OF THE ARTIST AND MACCARONE GALLERY, NYC

1975 BORN IN TOLEDO, USA
LIVES IN NEW YORK, USA

Twenty-eight years after Rosalind Krauss published her influential essay “Sculpture in the Expanded Field,” Alex Hubbard made *The Collapse of the Expanded Field* (2007), a suite of works that effectively figured the critic’s precepts as antiquated. Destruction gives way to more destruction within the canvas-like rectangular confines of the artist’s Brooklyn tabletop: on video, flowers are beheaded, spray painted, tablecloths tugged away and, as in all of Hubbard’s work, the notion of an art that outpaces medium-specificity on a progressive basis is dragged, bracingly, into the realms of conscious cliché. The artist’s hand, that formerly sacred cow, pokes into the frame, a tinkering presence amid chaos. Nevertheless, as Hubbard proves, some degree of traction is possible even within a cultural impasse. Over the five minutes of time-lapsed action in *Annotated Plans for an Evacuation* (2010), Hubbard takes a 1988 Ford Tempo and subjects the car to a relentless diversity of modifications, at once random and painterly. Cladding its sides, spray-painting its windows, smearing its hubcaps with putty, balancing water jugs on it and, finally, moving it forwards and gently crashing it. The doomed vehicle lends itself to metaphorical readings: it could stand for an entire cultural trajectory based around the art object and its delimiting.

Cinépolis (2007) might be the most mordantly festive of Hubbard’s videos. Here, an expanse of material is theatrically sliced into – a passing nod to Lucio Fontana – to reveal a knocked-flat projection screen that will serve as the staging ground for a sequence of deliberate, referential but faintly meaningless maneuvers. Incisions are made in the screen, paint is poured and rolled around. Five metallic Mylar balloons (Warhol) enter the fray, and are swiftly poked and gently blowtorched, deflating them. Black paint is dribbled on; a feather pillow is sliced and its contents loosed (these last moves tracing a continuum from Jackson Pollock to Allan Kaprow to Paul McCarthy). The tarred-and-feathered result looks, temporarily, like a Piero Manzoni *Achrome*; soon, however, the feathers are blown away. The final product, a glittering abject confection, lapses into stillness after the projection screen rolls briefly back into itself. The balloons are down, the place is a mess: the party’s over. And yet, in its marvelously compressed assertion of potential within collapse, *Cinépolis* finds breathing room; it accordingly inverts itself to imply that art perpetually rises from the ashes of expired paradigms. Provided, that is, we recognize when they’ve breathed their last.





MARTIN KERSELS

GIANNI JETZER

1960 GEBOREN IN LOS ANGELES, USA
LEBT IN SIERRA MADRE, USA

Die Arbeiten von Martin Kersels dokumentieren künstlerische Experimente, die auf Requisiten, dem menschlichen Körper sowie den Gesetzen der Schwerkraft beruhen. Sein eigenes Schwergewicht (er ist ein wahrer Koloss) gilt ihm dabei als das Mass aller Dinge. So agiert der Künstler in seinen Fotografien, Videos und Installationen oftmals selbst, um die Gesetze der Gravitation zu herauszufordern, zu negieren oder scheinbar gar kurzzeitig auszuhebeln. In einer Serie von grossformatigen Cibachromes verewigte er sich von 1995 bis 1997 bei einem Sprung rücklings in den Schnee als künstlerische Stuntfigur (seine Arbeiten sind oft lustig und schmerzhaft zugleich). Kersels frühere Karriere ist von seinem Hintergrund als Performance-Künstler geprägt. Als Mitglied der Gruppe SHRIMPS erforschte er den Einfluss von Stummfilmen – allen voran der von Buster Keaton – auf die Kunst der Performance. Seine ersten Objekte habe er aus schierer Ignoranz gefertigt, gesteht er, um ganz einfach das Mysterium und den Spass räumlicher Dynamik auf die Skulptur zu übertragen.

Eines seiner ambitioniertesten Werke ist der *Tumble Room* (2001): Eine Trommel von circa fünf Metern Durchmesser dreht sich um die eigene Achse. In ihrem Innern ist ein Mädchenzimmer in zarten Rosatönen eingerichtet, das lediglich zu Ausstellungsbeginn für kurze Zeit als solches präsentiert wird. Mit jeder Umdrehung nimmt ein unausweichlicher Mahlprozess seinen Lauf. Das Interieur zerstört sich selbst durch die Einwirkung der Zentrifugalkraft bis zur Unkenntlichkeit. Alles wird zu kleinteiligen Trümmern zerrieben. Der *Tumble Room* wurde ursprünglich als drehendes Filmstudio beziehungsweise menschliches Hamsterrad genutzt. Daraus resultierte unter anderem die im gleichen Jahr entstandene Videoarbeit *Pink Constellation*, in dem eine Performerin der Schwerkraft ein Schnippchen schlägt. Kersels, der es ihr gleichtut, wird unter den herabfallenden Möbelstücken brutal begraben. Der *Tumble Room* vereint alle Elemente des Werkes von Kersels: Slapstick und Absturz, Spiel und Zerstörung, Unschuld und Schmerz.

NACHFOLGEND, LINKS | FOLLOWING, LEFT: *PINK CONSTELLATION*, 2001
COURTESY DEITCH ARCHIVE, NEW YORK

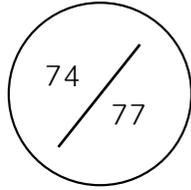
1960 BORN IN LOS ANGELES, USA
LIVES IN SIERRA MADRE, USA

Martin Kersels' works document artistic experiments based on stage props, the human body and the laws of gravity. His own heavyweight gravitational force (he is a veritable colossus) functions here as the measure of all things. Thus the artist is often himself in action in his photographs, videos and installations so as to provoke, to negate, or even seemingly briefly to suspend the laws of gravity. From 1995 to 1997, he immortalized himself in a series of large-scale cibachromes performing a backwards flip into snow as an artistic stuntman (his works are often amusing and painful at one and the same time). Kersels' background as a performance artist left a clear mark on his early career. As a member of the SHRIMPS group he researched the influence of silent films – above all those of Buster Keaton – on the art of performance. His first objects, he confesses, were created out of sheer ignorance – simply to transfer the mystery and the fun of spatial dynamics onto sculpture.

One of his most ambitious works is *Tumble Room* (2001): a drum, 16 feet in diameter, revolves around its own axis. In its interior, a girl's room decorated and furnished in soft pink tones is presented – but as such only for a short period at the beginning of the exhibition. With every rotation an ineluctable process of disintegration takes its course. Through the effect of centrifugal forces, the interior destroys itself to the point of unrecognizability. Everything is ground down into small pieces of debris. The *Tumble Room* was originally used as a rotating film studio or as a human hamster wheel. This led, among other things, to the video work *Pink Constellation*, created in the same year, in which a female performer outwits gravity. Kersels, who tries to imitate her, is brutally buried under the falling furniture. The *Tumble Room* unites all the elements of Kersels' work: slapstick and coming a cropper, play and destruction, innocence and pain.

NACHFOLGEND, RECHTS | FOLLOWING, RIGHT: *TUMBLE ROOM*, 2001
COURTESY DEITCH ARCHIVE, NEW YORK





MICHAEL LANDY

MARTIN HERBERT

1963 GEBOREN IN LONDON, GROSSBRITANNEN
LEBT IN LONDON

Michael Landy ist ein Dramaturg des Verschwindens. „Alles muss raus“ war lange Zeit das Motto seiner Kunst, ob sich das nun auf die unsichtbaren „Sonderangebote“ bezog, von denen die fluoreszierenden SALE-Zeichen und Einkaufswagen seiner frühen, hektischen und boshaften Installation *Closing Down Sale* (1992) kündeten – nicht zufällig fand er sich nach der Kunstschule in einem von Rezession gezeichneten Grossbritannien wieder – oder auf die ausgeschnittenen Blechfiguren, die in *Scrapheap Services* (1995) permanent von Reinigungskräften in Abfallbehälter gekehrt werden. Als wütender Kommentar auf die rücksichtslosen Methoden, mit denen Arbeitskräfte nach den Gesetzen des freien Marktes gegängelt werden, stellt diese Arbeit einen Aspekt von Landys bitterer sozio-politischer Kritik dar, deren Reichweite unter britischen Künstlern seiner Generation selten ist. Während der andere die verhängnisvolle Anbetung von Waren (auch Kunstobjekten) ist. Seine Zeichnungen geben diese Haltung wieder. Sie reichen von tristen, penibel gearbeiteten Bildern von Unkraut – Symbol für das Unerwünschte, das fast ohne Nährstoffe auskommt und dennoch unaufhörlich durch das Pflaster bricht – bis zu an die Zeichnungen exzentrischer Maschinen von W. Heath Robinson erinnernden Vorrichtungen, die um den Kunstmarkt zu umgehen, „selbstkonstruierend“ und „selbstzerstörend“ sind. Es sind jedoch seine grösseren Projekte, die die meiste Aufmerksamkeit auf sich ziehen – so zum Beispiel *Art Bin* (2010), ein riesiger Müllcontainer, in den andere Künstler ihre überflüssigen Kunstwerke werfen können, und *Break Down* (2001), der vielgerühmte Vorläufer dieser Arbeit.

Zwei Wochen lang im Februar 2001 hatte Landy in einem leerstehenden C&A-Geschäft in der Londoner Oxford Street gemeinsam mit zehn Assistenten seinen gesamten Besitz von 7227 Gegenständen, darunter auch Werke, die ihm andere Künstler geschenkt hatten, systematisch zerstört. Zerschlagen, geschreddert, zerlegt und nummeriert, fuhren seine Besitztümer auf einem gewaltigen Fliessband wie auf einem höllischen Gepäckband. Dabei hatte die Performance auch einen traurigen Hintergrund: Zu diesem Zeitpunkt war Landy 37 Jahre alt, im gleichen Alter wie sein Vater, als bei der Arbeit in einem Tunnel über ihm eine Decke einstürzte und ihm das Rückgrat brach, wodurch er für den Rest seines Lebens krank und von Invalidenrente abhängig wurde. Hier nimmt Landys Unmut über die Behandlung von Arbeitern ihren Anfang. Der Übergang von einer Gesellschaft, die auf harter Arbeit und Industrie beruht, zu einer, die von Konsum und stimulierter Habgier lebt, kann kaum fröhlich sein. Dennoch hat *Break Down*, als beispielloses Schauspiel absoluter Selbstenteignung, eine fast ekstatische Aussage. Als Landy damit fertig war und (obwohl sein Galerist sie verkaufen wollte) die Säcke mit dem Schutt vergraben worden waren, hatte er nichts mehr auf der Welt ausser einer Freundin, einer Katze und dem Glauben an sich selbst.

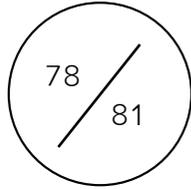
NACHFOLGEND | FOLLOWING: *BREAK DOWN*, 2001
COURTESY OF THE ARTIST AND THOMAS DANE GALLERY, LONDON

1963 BORN IN LONDON, UK
LIVES IN LONDON

Michael Landy is a dramaturge of disappearance. “Everything Must Go” has long been the motto of his art, whether referring to the invisible ‘bargains’ to which the swathes of fluorescent SALE signs and shopping trolleys allude in his early, hectic, sardonic installation *Closing Down Sale* (1992) – Landy, not coincidentally, emerged from art school into a United Kingdom mired in recession – or the cut-out tin figures continuously swept into bins by operatives in *Scrapheap Services* (1995). The latter work, a fuming commentary on the cavalier way in which labor forces are treated under free-market economics, represents one side of Landy’s acidulous socio-political critique, its amplitude rare among British artists of his generation. The fatal worship of commodities (including art objects), meanwhile, is the other. His drawings semaphore his state of mind, ranging from plangent and fastidious images of weeds – ciphers for the unwanted, surviving on barely any nutrients, bursting relentlessly up through pavements – to W. Heath Robinson-esque contraptions that, dodging the art market, are “self-constructing, self-destroying”. But it’s his larger projects that garner most attention: *Art Bin* (2010), a giant dustbin for other artists to throw their unwanted art into, and that work’s celebrated predecessor, *Break Down* (2001).

Over two weeks in February 2001, in an abandoned C&A department store on Oxford Street in central London, Landy and ten assistants systematically destroyed every one of his 7,227 possessions, including artworks gifted to him by other artists. Shattered, shredded, dismantled and numbered, the objects rolled along a massive conveyor belt like some hellish baggage-handling system. There was a bleak backdrop to the work, too: Landy was 37 when he made it, the same age as his father had been when, as a laborer, a roof collapsed on him as he was working in a tunnel, breaking his spine and dooming him to a lifetime of ill health and incapacity payments. Landy’s unhappiness with attitudes to workers starts here, you feel, but the shift from a society based on hard labor and industry to one based on consumerism and the stimulation of greed is hardly a happy one. *Break Down*, nevertheless, carried an almost ecstatic undertone in its exemplary spectacle of absolute divestment. When Landy had finished, and (although his dealer had wanted to sell them) the sacks of detritus had been buried, he had nothing in the world but a girlfriend, a cat, and his self-respect.





LIZ LARNER

PIPER MARSHALL

1960 GEBOREN IN SACRAMENTO, USA
LEBT IN LOS ANGELES, USA

Liz Larners Umgang mit Skulptur ist von einem unablässigen Hinterfragen der Normen dieses künstlerischen Mediums geprägt. Die Grenzen der physikalischen Welt sprengend, lassen ihre Arbeiten den dreidimensionalen Raum elastisch erscheinen, indem sie die Art, in der er sowohl räumlich bewohnt als auch konzeptuell verstanden wird, innovativ verändert. Nervenkitzel entsteht angesichts ihrer provozierend einfachen Ideen zu Form und Masse. In Larners *Culture*-Serie aus den 1980er Jahren setzte sie die Sprache und die Instrumente eines wissenschaftlichen Labors ein. Schlagsahne, Heroin und Lachskaviar bildeten Kulturen auf Agar-Nährböden in Petrischalen – eine sprachliche Verdrehung, die auf den kunsthistorischen Diskurs von Form und Inhalt verweist. Larners Skulpturen stehen im Zeichen einer Körper und Eingeweide betreffenden Untersuchung zur Grenze zwischen Dekadenz und Verfall, die bei den Betrachtern wiederum ein Gefühl von Komplizenschaft hinterlässt.

Corner Basher (1988) drückt vielleicht am stärksten das Paradoxe in Larners künstlerischer Arbeit aus. Die mechanische Skulptur besteht aus einem Ständer, einer Antriebswelle und einer Kette samt Kugel. Aufgestellt in einer Raumecke, schlängelt sich ein langes Kabel von der Maschine fort, an dessen Ende ein Geschwindigkeitsregler sowie ein Ein- und Ausschalter angebracht sind. Mit Hilfe dieses Bedienfelds kann der Besucher die motorisierte Achse in Gang setzen und den Ständer kreisen lassen, sodass die Kugel gegen die Wände schlägt. Mit der Kraft einer Tötungsmaschine hat es die schlagkräftige Skulptur auf genau die Institution abgesehen, die sie beherbergt. Das konstante Hämmern hinterlässt Abdrücke, Einkerbungen und Risse. Manchmal platzen auch ganze Stücke von der Wand und legen die vielen Farbschichten sowie das Material, aus dem sie gebaut ist, bloss. Die Wahlfreiheit aller Anwesenden auslotend, sind diese Spuren das Ergebnis eines kollektiven Wahrnehmungserlebnisses. Auf der einen Seite basiert die Installation auf bestimmten kontrollierbaren Reglementierungen. Auf der anderen Seite zeugen die Beschädigungen, die der *Corner Basher* verursacht, von der Teilhabe der Zuschauer und sogar der Vorbeikommenden, noch bevor sie sich entschieden haben, die Maschine an- oder auszustellen. Das Recht der Regelüberschreitung, das in erster Linie dem Künstler zugestanden wird, wird auf das Publikum übertragen, das zum Komplizen einer eigentümlichen Institutionskritik wird. Die Skulptur stellt die philosophische Frage nach dem Einfluss einer Gruppe von Individuen, deren Wahlmöglichkeiten zusammengetroffen sind. Wie die philosophische Frage von Aristoteles in seiner Schrift „Politik“ weisen ihre zerstörerischen Auswirkungen auf die gefährliche Balance zwischen dem Einzelnen und der Gesamtheit hin.

NACHFOLGEND | FOLLOWING: *CORNER Basher*, 1988
COURTESY GALERIE MICHAEL JANSSSEN, BERLIN

1960 BORN IN SACRAMENTO, USA
LIVES IN LOS ANGELES, USA

Liz Larner's purchase on sculpture stems from an unrelenting commitment to question the norms of the medium. Disrupting the physical world, her work renders three-dimensional space as elastic, innovating the way in which it is both spatially inhabited and conceptually understood. A thrill is exacted from challenging prosaic notions of form and mass. In Larner's *Culture* series of the 1980s, she employed the language and means of a scientific laboratory. Whipped cream, heroin, and salmon eggs, respectively, bloomed on agar-based media in petri dishes – a lingual twist which gestures toward the art historical argument of form and content. Larner's sculptures provide a bodily and visceral examination of the border between decadence and decay, which in turn registers as complicity amongst viewers.

Corner Basher (1988) could be said to most embody the paradox of Larner's practice. The mechanical sculpture is comprised of a column, drive shaft, and a ball and chain. Positioned where two walls meet, a long cord extends from the machine – attached is a speed control with an on/off switch. From this panel, visitors can operate the motorized shaft to spin the column and lance the ball against the walls. With the force of a killing machine, the pounding sculpture targets the very institution that houses it. The repeated blows leave indentations, impressions, and cracks. In some cases whole pieces of the wall flake off, laying bare the many coats of paint underneath as well as the material from which the walls are composed. Amplifying the choices of all those who have viewed it, the marks are the effect of a collective viewing experience. On one hand the sculpture is predicated upon a specific, controlled set of regulations. But on the other, the markings caused by *Corner Basher* implicate the viewer and even the bystander before they have chosen to turn off or on the machine. The right of transgression, traditionally accorded to the artist, is transferred to the public, who become complicit in an idiosyncratic form of institutional critique. The sculpture poses a philosophical question concerning the impact of a group of individuals, whose choices have been compounded. Like the philosophical question of Aristotle in *On Politics*, the deleterious effect of the sculpture underscores the precarious balance between the individual and the whole.



CHRISTIAN MARCLAY

GIANNI JETZER

1955 GEBOREN IN SAN RAFAEL, USA
LEBT IN NEW YORK, USA, UND LONDON, GROSSBRITANNIEN

Christian Marclay hat ein vielfältiges Œuvre aus Installationen, Performances, Fotos und Filmen geschaffen, das sich stets um Musik dreht. Dabei interessiert ihn nicht nur ihre Repräsentation auf auditiver und visueller Ebene, sondern vor allem die Offenlegung ihrer tieferen, sozialen Bedeutung. Als Musiker und DJ begann Marclay in den frühen 1980er Jahren zerkratzte, zerbrochene oder in anderen Formen veränderte Schallplatten in seinen Performances zu verwenden. Die als *Recycled Records* bezeichneten Tonträger sind Collagen von zerbrochenen und wieder zusammengefügt Vinylplatten. Marclay hat einst treffend bemerkt, dass er sich besonders für jene Sounds interessiert, die niemand hören will.

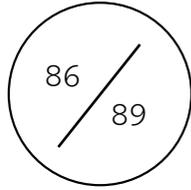
Die 14-minütige Videoinstallation *Guitar Drag* (2000) besteht aus einer Filmprojektion sowie einer ohrenbetäubenden Tonspur. Der Film dokumentiert die Entstehung dieser ungewöhnlichen Musik und legt die künstlerische Versuchsanordnung offen: Marclay hat eine Elektrogitarre Marke Fender Stratocaster, ein von vielen Rockmusikern bevorzugtes Modell, an einen Laster gebunden. Das an einen Verstärker angeschlossene Instrument wird in hoher Geschwindigkeit über Stock und Stein gezogen – bis zur totalen Zerstörung. Marclay evoziert rassistisch motivierte Lynchjustiz als trauriges Kapitel amerikanischer Südstaaten-geschichte und zitiert zugleich Rockgeschichte: Der notorische Gitarrenzertrümmerer Pete Townsend war einst Student von Gustav Metzger, dessen autodestruktives Manifest er als wichtigen Einfluss für seine Performances genannt hat. Die epische Länge der Szene mündet in eine verdichtete Form von Absurdität, die erst recht zum Denken anregt. Zu guter Letzt entsteht eine radikale Form lauter Musik, komponiert durch den Akt der Zerstörung selbst.

1955 BORN IN SAN RAFAEL, USA
LIVES IN NEW YORK, USA, AND LONDON, UK

Christian Marclay has created a many-faceted oeuvre – installations, performances, photos and films – which always revolves around music. What interests him is not the representation of music on an auditory and visual level but above all the uncovering of its deeper social significance. As a musician and DJ, Marclay began in the early 1980s to use scratched, broken or otherwise altered gramophone records in his performances. Characterized as *Recycled Records*, the discs are collages of smashed and re-assembled vinyl records. Marclay once remarked tellingly that he is especially interested in the sounds that nobody wants to hear.

The 14-minute video installation *Guitar Drag* (2000) consists of a film projection and an ear-splitting sound track. The film documents the creation of this unusual music, thus revealing the set-up of the artistic experiment: Marclay tied a Fender Stratocaster electric guitar – a model favored by many rock musicians – to a lorry. Linked to an amplifier, the implement is dragged at high speed over a rough-stuff, jolting and jarring course – to the point of total destruction. Marclay is here evoking a sad chapter of US Southern States history, its racially motivated lynch justice, and is at the same time quoting rock history: the notorious guitar-smasher Pete Townsend was a former student of Gustav Metzger, whose auto-destructive manifesto he named as an important influence on his performances. The epic length of the scene runs on into a condensed form of absurdity that is highly thought-provoking. Finally, a radical form of loud music is created, composed by the act of destruction itself.





KRIS MARTIN

MICHAEL WILSON

1972 GEBOREN IN KORTRIJK, BELGIEN
LEBT IN GHENT, BELGIEN

Kris Martin ist bekannt für seine Skulpturen und Interventionen, die von Zeit handeln und sich mit Dauer und Potenzial, mit dem Ungreifbaren und Unbekannten auseinandersetzen. Mit den vorgefundenen Formen und immateriellen Veränderungen, die seine Arbeiten prägen, eröffnet Martin Raum für Fragen und Spekulationen. In *Mandi III* (2003) konfrontiert er die Besucher der St.-Johannes-Evangelist-Kirche mit einer mechanischen Informationstafel, wie man sie auf Flughäfen findet, die so programmiert ist, dass sie ausschliesslich schwarze Felder anzeigt und das menschliche Leben als eine Reise ohne nennenswerte Aufbrüche und Ankünfte darstellt. *Mandi XVI*, eine Auftragsarbeit für die Frieze Art Fair in London 2007, bestand aus einer Radiostimme, die die hyperlauten, hypersozialen Besucher um „eine Schweigeminute ganz ohne Grund. Für niemanden. Für nichts. Nur eine Minute für sich selbst“ bittet. In seiner Arbeit *Vase* (2005) zerschlägt Martin eine über zwei Meter hohe, chinesische Porzellanvase jedes Mal, wenn deren Standort verändert wird und setzt sie anschliessend wieder zusammen – als entropischer Kommentar auf die Unmöglichkeit einer unversehrten Bewahrung. Und im Rahmen einer Werkserie, in deren Zentrum klassische Romane stehen, präsentiert er eine handgeschriebene Ausgabe von Dostojewskis „Der Idiot“, in der der Name des Protagonisten Myshkin durch seinen eigenen ersetzt wurde, sowie eine Wiedergabe von Kafkas „Die Verwandlung“ auf einem einzigen Blatt.

Martins *100 Years* (2004) ist eine kleine, messingfarbene Kugel, die laut Künstler so konstruiert ist, dass sie 2104, ein Jahrhundert nach ihrer Herstellung, explodieren wird. Als ironischer Kommentar zur Kurzlebigkeit von Kunst und womöglich auch zur gängigen künstlerischen Praxis, hängt die Wirkung von *100 Years* von der aussergewöhnlichen Vorstellungskraft des Betrachters – und seinem Glauben – ab. Ihre angekündigte Selbstzerstörung wird sehr wahrscheinlich keiner der Besucher von „Under Destruction“ erleben. Wir können uns nur fragen, in welchem Umfeld sie letztendlich stattfinden und wie sie nach so vielen Jahren aufgenommen werden wird. *100 Years* wirft eine Menge faszinierender Fragen über Absicht, Ernsthaftigkeit, Wert, Dauer und Konzeptionalismus auf. Wo, fragt man sich, bleibt die wahre künstlerische „Arbeit“ und wann, wo und von wem wird sie ausgeführt? Muss das Kunstwerk in physischer Form überhaupt existent sein, oder genügt nicht schon dessen verbale Beschreibung, wie bei Lawrence Weiner? *100 Years* – das ist Martin in Quintessenz: scherzend, geheimnisvoll, nicht ohne den Anschein von Gefahr und eng verknüpft mit unserer Erfahrung von Leben und Zeit.

NACHFOLGEND | FOLLOWING: *100 YEARS* 2004
COLLECTION MY PRIVATE

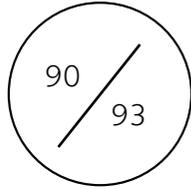
1972 BORN IN KORTRIJK, BELGIUM
LIVES IN GHENT, BELGIUM

Kris Martin is known for time-based sculptures and interventions that explore ideas around duration and potential, the intangible and the unknown. In work that makes use of both readymade forms and immaterial alterations, Martin opens up space for enquiry and speculation. In *Mandi III* (2003) he confronted visitors to St. Johannes-Evangelist Church with an airport-style mechanical departure board programmed to flip unceasingly from blank panel to blank panel, imaging human life as a journey without namable departures or arrivals. *Mandi XVI*, commissioned for the 2007 Frieze Art Fair in London, consisted of a broadcast voice that asked the event's hypervocal, hypersocial attendees to observe “one minute of silence for no reason. For nobody. For nothing. Just one minute for yourself.” For *Vase* (2005) Martin smashes and reassembles a seven-foot tall Chinese porcelain vessel each time its location changes, an entropic comment on the impossibility of flawless preservation. And in a sequence of works based on classic novels, he presents a handwritten version of Dostoyevsky's *The Idiot* in which the name of the protagonist, Myshkin, has been replaced with his own, and a single-sheet distillation of Kafka's *The Metamorphosis*.

Martin's *100 Years* (2004) is a small, brazen metallic orb that, according to the artist, is engineered to explode in 2104, a century after it was produced. A wry comment on the ephemerality of the art object, and perhaps of current artistic practice in general, the effectiveness of *100 Years* depends on an unusual degree of imagination – and faith – on the part of the viewer. The work's promised self-destruction is extremely unlikely to be witnessed by any of the viewers of “Under Destruction”. We can only wonder in what context it will ultimately occur, and how it will be understood after so many years have passed. *100 Years* prompts a raft of fascinating questions around intentionality, sincerity, value, duration, and the operation of conceptualism. Where, it asks, does the true “work” of art reside, and when, where, and by whom is it completed? Need it even exist in physical form, or is a verbal description, as Lawrence Weiner would have it, sufficient? *100 Years* is quintessential Martin – teasing, mysterious, not without a frisson of danger, and intimately bound up with our experience of life and time.



BOMBS WILL EXPLODE



ARIEL OROZCO

CHRIS SHARP

1979 GEBOREN IN SANCTI SPIRITUS, KUBA
LEBT IN MEXIKO-STADT, MEXIKO

Ariel Orozco schafft Arbeiten, die Metaphern als eine Form von Logik einsetzen und vice versa und als solche die Widersprüche und Paradoxa aufzeigen, die unser tägliches Leben ausmachen. Man kann ihn damit voll und ganz in der Tradition der lateinamerikanischen Konzeptkunst verorten, deren Materialien und Inhalte oft der Alltagswelt entstammen und die kleinen poetischen Gesten in der Regel grosse, oftmals absurde und melancholische Wirkung verleiht. Sein Werk kreist um Themen wie kulturelle und ökonomische Entmündigung, Sterblichkeit und gelebte Erfahrung. Die frühe Arbeit *Rompecabezas* (Rätsel, 2004) beispielsweise, die wie das Skelett eines fantastischen Tieres anmutet, ist das Ergebnis von Orozcos Versuch, ein Hühnerskelett aus Essensresten verschiedener Restaurants in Havanna zu rekonstruieren. In einem späteren Werk, *100 Objetos colocados in 100 piezas de ropa* (100 Objekte in 100 Kleidungsstücken deponiert, 2007) versuchte der Künstler, die Logik des Konsums heimlich zu untergraben, indem er ebenso viele triviale Kleinigkeiten (ein U-Bahn-Ticket, ein Museumsfaltblatt, eine Zahnbürste, Wattestäbchen usw.) in Waren eines Bekleidungsgeschäfts steckte und diese Güter durch ihren Kontakt zu Gebrauchtem paradoxerweise entwertete.

Doble Desgaste (Doppelter Verbrauch, 2005) kann als Reflexion auf gelebte Zeit, auf Verschleiss und die Vergeblichkeit menschlicher Anstrengungen gedeutet werden. Es ist die fotografische Dokumentation einer, wie es der Künstler nennt, „Aktion“ (einer performativen Methode, die Orozco häufig anwendet), bei der er das Abbild eines Radiergummis zeichnet, mit demselben Radierer sogleich wieder ausradert und den Vorgang auf demselben Blatt Papier so lange wiederholt, bis beide – der Radiergummi und sein Gegenüber (Porträt) – verschwunden sind. Jede Etappe dieses Prozesses wurde fotografiert und die insgesamt 120 Aufnahmen in serieller Reihung zu einer einzigen Fotografie arrangiert. Trotz der an sich menschlichen Natur dieser Arbeit und ihres Ablaufs – dem Zeichnen – wird sie durch Orozcos systematische Vorgehensweise zu etwas Mechanistischem transformiert. Die graduelle Zerstörung des Werks sowie die sinnlose Kraftverschwendung reflektiert somit auch die Entmenschlichung dieser Tätigkeit.

NACHFOLGEND | FOLLOWING: *DOBLE DESGASTE*, 2005
PRIVATE COLLECTION, ROME / COURTESY FEDERICA SCHIAVO GALLERY

1979 BORN IN SANCTI SPIRITUS, CUBA
LIVES IN MEXICO CITY, MEXICO

Ariel Orozco makes the kind of work that uses metaphors as a form of logic, and vice versa, and as such illustrates the contradictions and paradoxes that animate the everyday. He can be placed squarely within a Latin-American conceptual tradition whose materials and subject matter are often drawn from the context of everyday life, deploying small poetic gestures to great, often absurd and melancholic impact. His practice addresses issues of cultural and economic disenfranchisement, mortality and lived-experience. For instance, an early work, *Rompecabezas* (Brain Teaser, 2004) which seems to be the skeleton of some improbable animal, is actually the result of Orozco's attempt to reconstruct a chicken skeleton from solicited diners' left-over meals in Havana. In a later work, *100 Objetos colocados in 100 piezas de ropa* (100 objects placed in 100 pieces of clothing, 2007), the artist sought to surreptitiously subvert the logic of consumerism by inserting so many trivial odds and ends (a metro ticket, a museum leaflet, a toothbrush, Q-tips, etc.) among the goods of a clothing store, thereby paradoxically disenfranchising those goods by enfranchising them with oldness.

Doble Desgaste (Double Waste, 2005) can be read as a reflection on lived-experience, attrition and the vanity of human effort. It is a photographic documentation of what the artist calls an "action" (a performative method often employed by Orozco), in which he drew the portrait of a handheld eraser, which he then proceeded to erase with the same eraser, starting the process over on the same piece of paper until both the eraser and its double (portrait) were gone. Each stage, however, of the process was photographed, making a total of 120 photos, which are presented in a serial fashion together on a single mounted photo. Despite the inherently human nature of the piece and its process – drawing – its systematic procedure has a way of transforming that process into something mechanistic. The gradual destruction of the work, and its pointless squandering of effort, also functions as a reflection on the dehumanization of the gesture.



MICHAEL SAILSTORFER

MARTIN HERBERT

1979 GEBOREN IN VELDEN/VILS, DEUTSCHLAND
LEBT IN BERLIN, DEUTSCHLAND

In Michael Sailstorfers Skulpturen und Filmen werden solide Industrieprodukte verbrannt oder zur Explosion gebracht – manchmal wortwörtlich, immer aber metaphorisch – und sämtliche Interpretationsansätze verflüchtigen sich in alle Richtungen. Bei *3 Ster mit Ausblick* (2002), eine Zusammenarbeit mit Jürgen Heinert, zum Beispiel brennt eine ländliche Hütte mit einem rauchenden Schornstein langsam von innen heraus ab, sodass zum Schluss nur der eiserne Ofen übrig bleibt. Es mag ein derber Jungenstreich aus Langeweile sein; es mag ein verliebter Mensch sein, wie bei dem an einen Gelenkbus erinnernden Gebilde, das aus zwei durch einen Gummibalg miteinander verbundenen Stahlkammern besteht und mit seinem Titel *Dean & Marylou* (2003) auf das unbändig romantische Paar in Jack Kerouacs „On the Road“ anspielt. Im Roman wird „Gummi verbrennen“ (Kilometer runterreißen querfeldein) zum Synonym für ein mit wilder Intensität gelebtes Leben, da das Leben endlich ist. Wenn wir Sailstorfers Kunst als ein Netz aus verwobenen Assoziationen auffassen, kann *Zeit ist keine Autobahn* (2005) – eine kinetische Skulptur in Form von Autoreifen, die sich an Wänden abnutzen – als Weiterführung einer verwandten Idee verstanden werden. Natürlich sind nicht nur Menschen vergänglich. Der Künstler wuchs in Deutschland auf dem Land auf und seine Arbeiten tendieren stets zu anbezogener Flüchtigkeit und auf oft geistreiche Weise zu anorganischen Materialien: In *Ohne Titel (Lohma)* (2008) verändert er den Film, der die Explosion einer Blechhütte zeigt, und lässt ihn teilweise rückwärts laufen, sodass das Gebäude nicht zu detonieren, sondern zu atmen scheint – in einer poetischen Verdichtung von Eros und Thanatos, deren Erklärung tausender Worte bedürfte. Einige von Sailstorfers eloquentesten Demonstrationen der Facettenvielfalt von Objekten nutzen Licht, vielleicht wegen seiner Fähigkeit materiell und kosmisch zugleich zu sein. Hierzu zählen *Elektrosex* (2005), ein Paar „sich küssender“ Strassenlaternen, oder *Shooting Star* (2002), die filmische Dokumentation des tragischen Raketenstarts einer Strassenlaterne.

In *Untitled (Bulb)* (2010), gedreht mit Hochgeschwindigkeits-HD-Video und auf 16-mm-Film transferiert, wird eine Glühbirne mit einem Luftgewehr zerschossen und mittels einer rotierenden Kamera (Sailstorfer baute eigens eine Zentrifuge) mit 3000 Bildern pro Sekunde aufgenommen, um dann radikal verlangsamt zu werden. In einem Zusammentreffen der Ästhetik von Harold „Doc“ Edgerton und der von „Matrix“ sehen wir schliesslich kristalline Splitter in alle Himmelsrichtungen fliegen. So braucht man eine ganze Weile, um zu erfassen, was geschieht, und noch länger, um auch die poetischen Dimensionen zu begreifen, die in diesem durchweg wissenschaftlichen Akt massgeblichen Raum einnehmen. Es könnte das Modell für den Big Bang oder den menschlichen Tod sein und für ein gebrochenes Herz oder jedes andere Ende stehen. So oder so, angesichts dieser Reflexionen dient die Zerstörung hier einzig der Schöpfung.

1979 BORN IN VELDEN/VILS, GERMANY
LIVES IN BERLIN, GERMANY

Michael Sailstorfer's sculptures and films take hard, industrial products and combust or explode them – sometimes literally, always metaphorically – to send interpretational potentials radiating outward. In *3 Ster mit Ausblick* (2002), a collaboration with Jürgen Heinert, for example, a rural shed with a smoking chimney slowly burns up from the inside; by the end, only the metallic heating element remains. It might be a boredom-evading rustic prank; it might be a human in love, as might the bus-like assemblage of twinned steel chambers conjoined by a rubber bellows that is *Dean & Marylou* (2003), whose title references the fractiously romantic couple in Jack Kerouac's "On the Road". In the novel, burning rubber cross-country becomes analogous for living with furious intensity, for living is temporary. If we consider Sailstorfer's art as a mesh of interconnecting associations, *Zeit ist keine Autobahn* (2005) – a kinetic sculpture in which tires are worn away against a wall – might be seen to put forward a related idea. Of course, not only humans are transient. The artist grew up in the German countryside, and his art drifts consistently towards instilling fleetingness into non-organic surfaces, often ingeniously so. In *Untitled (Lohma)* (2008), a film of a metal building being exploded is tweaked and sectionally reversed: the edifice never detonates but instead seems sensually to breathe, a condensation of Eros and Thanatos that might take thousands of words to unpack. Some of Sailstorfer's most eloquent demonstrations of how objects can become multifarious have involved light – see *Elektrosex* (2005), a pair of "kissing" street lamps, or the video featuring the tragic launch of a light-tipped homemade rocket, *Shooting Star* (2002) – perhaps for its ability to be materialist and cosmic at once.

In *Untitled (Bulb)* (2010), shot on high-speed HD video and transferred to 16mm film, a light bulb shot with an air rifle is filmed with a rotating camera (Sailstorfer built a centrifugal device to accomplish this) at 3,000 frames per second, then radically slowed: in a meeting of the aesthetics of Harold "Doc" Edgerton and "The Matrix," we see the crystalline shards firing in all directions. If it takes a few viewings to comprehend what's happening, it may take a few more to encompass its poetic dimensions, for this is a wholly scientific act that nevertheless assumes vast dimensions. It could be a modeling of the Big Bang or stand for human death, heartbreak or any kind of ending. Either way, given what it sets off in the mind, *Untitled (Bulb)* destroys only to build.



ARCANGELO SASSOLINO

BARBARA CASAVECCHIA

1967 GEBOREN IN VICENZA, ITALIEN
LEBT IN VICENZA

Am Anfang des III. Buches seiner Abhandlung über Physik definiert Aristoteles Bewegung – worunter er jegliche Veränderung versteht – als „die Wirklichkeit einer Möglichkeit als solche“. Arcangelo Sassolino, der ursprünglich Maschinenbau studierte und eine Zeitlang in New York Spielzeug entwarf, bevor er die Laufbahn des professionellen Künstlers einschlug, muss in die Physik verliebt sein. Viele seiner Arbeiten analysieren den Zusammenhang von Materie, Bewegung, Energie und loten ihren Impuls aus – im Sinne der klassischen Mechanik also das Produkt von Masse und Geschwindigkeit eines Gegenstandes. Sassolino behauptet, dass seine Skulpturen und Installationen keine Allegorien oder Metaphern seien, sondern die gegenwärtige Entfaltung eines Phänomens im Hier und Jetzt. Darüber hinaus ist er faktisch daran interessiert, Geräte zu konstruieren, die nicht möglicherweise, sondern tatsächlich gefährlich sind. „Ich will nichts zeigen, das erwartungsgemäss mit 900 Stundenkilometern herumschiesst; ich will etwas wirklich Tödliches in einem Abstand von nicht mehr als zwei Metern am Kopf des Betrachters vorbeirauschen lassen“, sagt er beispielsweise über seine kinetische Installation *Afasia 1* (2008). Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine stickstoffbetriebene Kanone, die in zufälligen Intervallen leere Bierflaschen in einem Käfig gegen eine Stahlwand feuert. Die Flaschen werden so schnell, dass das menschliche Auge sie nicht mehr wahrnehmen kann, der Körper sie aber heftig spürt und zusammenzuckt aufgrund ihrer plötzlichen Detonation und fühlbar nahen Pulverisierung. Wie der Tod ist das Ereignis weitgehend vorhersehbar, dennoch aber unerwartet und von Angst begleitet. Die dysfunktionalen Roboter und aggressiven Apparate Sassolinos sind aus herkömmlichen Industriematerialien gebaut und folgen einer prädigitalen Atom-Punk-Ästhetik. Damit reagieren sie auf das destruktive Potenzial des 21. Jahrhunderts, eben so wie Gustav Metzgers *Manifest der autodestruktiven Kunst* (1959) eine Antwort auf das Klima des Kalten Kriegs im 20. Jahrhundert sein wollte. Repression, Spannung und existenzieller Terrorismus sind hier zentrale Faktoren.

Die in „Under Destruction“ ausgestellte Installation *Untitled* (2007) besteht aus einem hydraulischen Kolben mit dem Hochleistungsantrieb eines Bulldozers, der langsam und unaufhaltsam gegen einen von Stahlseilen gehaltenen Holzblock drückt, bis dieser in zwei Hälften zerbricht. Dieser Akt des Verbiegens vollzieht sich unter schmerzvoll krachenden Geräuschen, austretender Flüssigkeit und schliesslich dem Zerbersten des Holzes, das in scharfe Splitter zerspringt, so als würde die Natur langsam mit einer Garrote gefoltert. Die Zuschauer befinden sich in der schwierigen Lage, sowohl Komplizen als auch machtlose Zeugen dieser Vernichtung zu sein, die nach jeder Aufführung mit einem neuen Stück Holz wieder und wieder von vorne beginnt.

1967 BORN IN VICENZA, ITALY
LIVES IN VICENZA

At the beginning of Book III of his treatise on Physics, Aristotle defines motion – by which he means change of any kind – as “the actuality of a potentiality as such.” Arcangelo Sassolino, who originally studied mechanical engineering and designed toys for a spell in New York before embarking on a career as a professional artist, must be in love with physics. Many of his works analyze the interactions of matter, motion, energy, and fathom their *momentum* – i.e. in classical mechanics, the product of the mass and velocity of an object. Sassolino claims that his sculptures and installations are not allegories or metaphors, but the actual unfolding of a phenomenon, *hic et nunc*. Moreover, he is matter-of-factly interested in creating devices which are not potentially but actually dangerous. “I do not wish to show something expected to shoot at 900 km per hour; I want something really deadly to pass by the head of a viewer by no more than two meters,” he said, for instance, about his kinetic installation *Afasia 1* (2008). This piece is a nitrogen-powered canon which fires empty beer bottles inside a cage against a steel wall at random intervals. So fast are the bottles that the human eye can’t see them, but the human body violently feels them, jumping at the sudden blast caused by their nearby pulverization. Like death, the event is both largely anticipated and yet nevertheless unexpected, and anxiety ensues. The dysfunctional robots and aggressive apparatuses of Sassolino are made of basic industrial materials and infused with a pre-digital, atom-punk aesthetic, reacting to the destructive potential of the 21st century as much as Gustav Metzger’s “Auto-Destructive Art” manifesto (1959) responded to the post-atomic climate of the 20th. Pressure, tension and existential terrorism are key factors.

The installation featured in “Under Destruction,” *Untitled* (2007), consists of a high-powered hydraulic piston – taken from a bulldozer scoop – which slowly, relentlessly presses into a rectangular block of wood secured by steel rods, until it cracks it in half. The bending process involves painful cracking noises, the bleeding of lymph and, finally, the surrender of fibers, crumbling into sharp splinters, as if a *garrote* was slowly martyrizing Nature. The public is put in the difficult position of playing the role of both accomplice and powerless witness of this annihilation, which, once performed, will start anew with another piece of wood, over and over again.



JONATHAN SCHIPPER

MICHAEL WILSON

1973 GEBOREN IN CHICO, USA
LEBT IN NEW YORK, USA

„Jonathan arbeitet auf einem Gebiet, das nicht weit vom Körper entfernt ist“, schreibt Kelly King. „Seine Maschinen nehmen Mass, kalibrieren Grenzen und versuchen, uns mit nüchterner Betrachtung zu vergewärtigen, wo wir uns befinden.“ Schippers *Opposition* (2005) passt besonders gut zu Kings Charakterisierung: Bei dieser interaktiven kinetischen Skulptur werden zwei Teilnehmer an den gegenüberliegenden Enden eines verboten aussehenden Apparates auf Satteln festgeschnallt und dann von diesem in die Luft befördert. Beide Personen verfügen über von Hand zu steuernde Kontrollgeräte, mit denen sie die Bewegung der Sattel und die Rotation der Maschine bestimmen können. Da deren Funktionsweise aber permanent von einem Computer verändert wird, wird eine bewusste Handhabung unmöglich. *Measuring Angst* (2009), eine andere abtraumhafte Maschine, simuliert in einem sich alle paar Minuten wiederholenden Zyklus, wie eine Corona-Bier-Flasche gegen eine Wand geworfen wird und die Scherben sodann wieder zusammengesetzt werden. Die endlose Zerstörung und anschließende Rekonstruktion, die diese Arbeit thematisiert, kann als Kommentar auf das verstanden werden, was die Kritikerin Sharon L. Butler als die „wahnhafte Überzeugung, dass die amerikanische Das-schaffen-wir-Mentalität (und vielleicht technisches Können) auch die irreparabelsten Fehler reparieren kann“, beschreibt. Mit der Produktion dieser „mechanischen Paradoxa“ will Schipper das eigentlich Unsichtbare visualisieren, indem er Geist und Körper als Ursache und Medium von Kreativität, aber auch von Vernichtung entlarvt.

In „Under Destruction“ wird Schippers *The Slow Inevitable Death of American Muscle* (2007–2008) präsentiert. Die in Zusammenarbeit mit dem Ingenieur Karl F. Biewald entstandene Installation besteht aus einer Maschine, die zwei Autos innerhalb eines Zeitraums von dreieinhalb Tagen bis zu mehreren Wochen in Ultra-Zeitlupen-Tempo frontal zusammenstossen lässt. Jedes Fahrzeug wird ungefähr einen Meter in das andere geschoben, wobei der Prozess so langsam abläuft, dass praktisch keinerlei Bewegung wahrnehmbar ist. Schipper hat verschiedene Autotypen verwendet; in New York waren es gemäss Werktitel alte Sportwagen, in einer europäischen Variante hingegen wurden ein BMW und ein Mercedes dieser Strafmassnahme unterzogen. „Ich glaube, die Wirkung liegt darin, dass man ein Auto ungern zerstört sieht“, sagt der Künstler. „Es muss ein wenig weh tun.“ *American Muscle* verwirklicht den Traum aller Hollywood-Actionfilme, einen gefährlichen Moment der Zerstörung in Nahaufnahme einzufangen, indem es das Ereignis einer Kollision in Realzeit zu einem Schauspiel nachhaltiger, ja meditativer Betrachtung werden lässt. „Autos sind Erweiterungen unseres Körpers und unseres Egos“, schreibt Schipper. „Wenn wir ein zerstörtes Auto sehen, realisieren wir in gewisser Weise unseren eigenen unausweichlichen Tod.“

1973 BORN IN CHICO, USA
LIVES IN NEW YORK, USA

“Jonathan works in a space not far out from the body,” writes Kelly King. “His machines take measurements, calibrate limitations, trying to confront with a cold eye where we stand.” Schipper’s *Opposition* (2005) adheres particularly well to King’s characterization: in this interactive kinetic sculpture, two participants are buckled into saddles on either end of a forbidding-looking apparatus, which then lifts them into the air. Both participants have hand-held controllers that allow them to determine the movement of the saddles and the rotation of the machine, but the functionality of these devices is continually altered by a computer, rendering predictable operation impossible. In *Measuring Angst* (2009) another nightmarish device simulates throwing a Corona beer bottle against a wall and then piecing the broken vessel back together, repeating the cycle every few minutes. The endless destruction and subsequent remaking that the work narrates is shadowed by what critic Sharon L. Butler describes as the “delusional conviction that the American can-do spirit (and perhaps technical know-how) can fix even the most unfixable mistakes.” In producing these “mechanical paradoxes,” Schipper aims to visualize that which usually goes unseen, revealing the mind and body as agents and subjects of both creativity and obliteration.

Included in “Under Destruction” is Schipper’s *The Slow Inevitable Death of American Muscle* (2007–08). Made with the assistance of engineer Karl F. Biewald, the sculpture incorporates a machine that pushes two cars together over a period of anything between three-and-a-half days and several weeks, in an ultra-slow-motion reenactment of a head-on crash. Each vehicle is eventually crushed three feet or so into the other, but the process is so drawn-out that any movement is practically imperceptible. Schipper has used various models; New York showings have featured the vintage sports cars of the title, but in a European variant, a BMW and a Mercedes took the punishment. “I think it adds to the impact for the car to be something that people don’t want to see destroyed,” says the artist. “That little bit of pain is good.” *American Muscle* brings the Hollywood action-film fantasy of an impossibly close view of a dangerously destructive event to life, ossifying the spectacle of a real-time collision and transforming it into a subject of sustained, even meditative contemplation. “Cars are extensions of our body and our ego,” Schipper writes. “When we see an automobile destroyed, in a way we are looking at our own inevitable death.”



ARIEL SCHLESINGER

CHRIS SHARP

1980 GEBOREN IN JERUSALEM, ISRAEL
LEBT IN BERLIN, DEUTSCHLAND

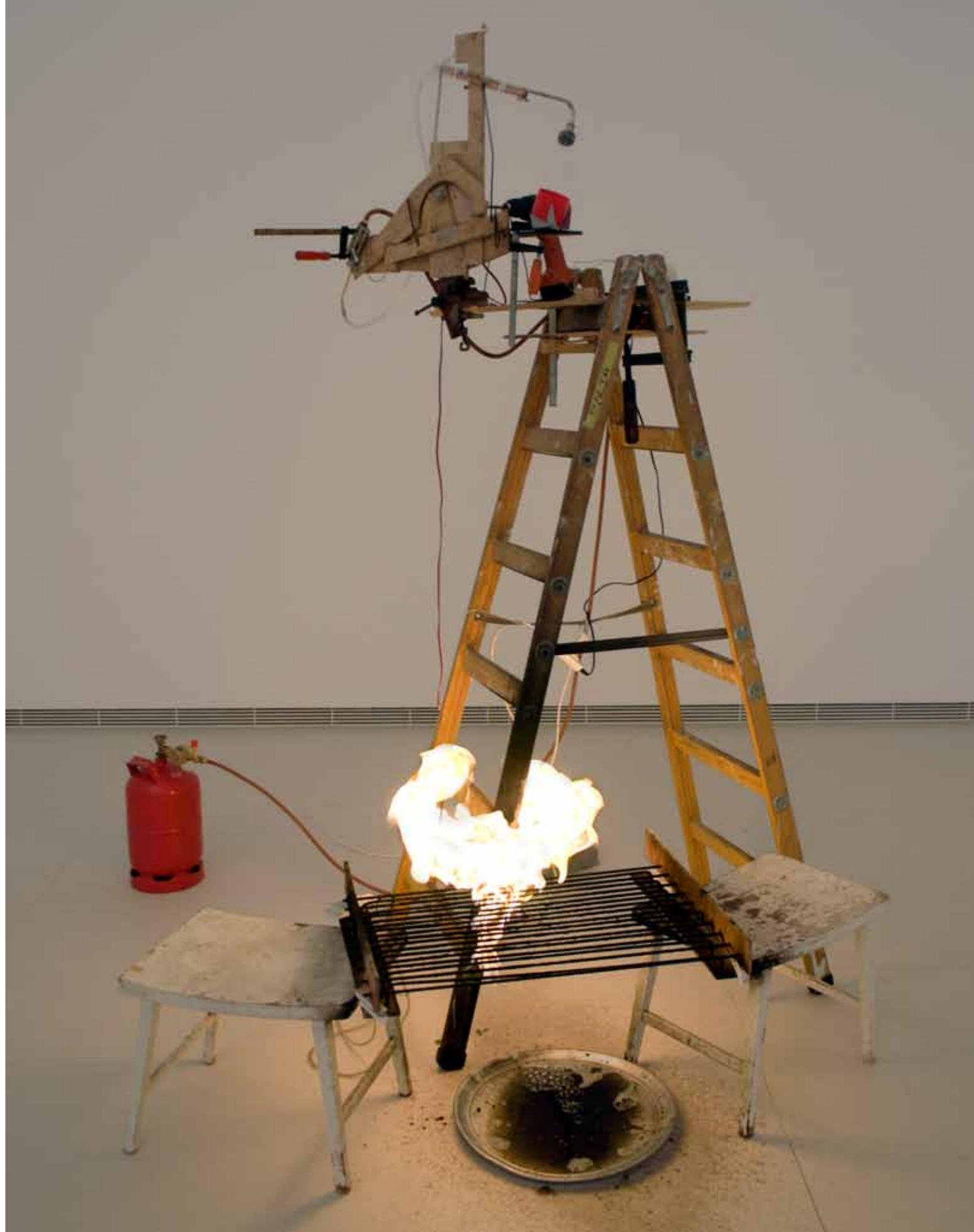
Das Werk von Ariel Schlesinger nimmt einen besonderen Raum in der zeitgenössischen Kunst ein. Den Übergang zwischen Garagenbastler, Outsider, Erfinder und Studiokünstler bewusst verwischend, scheint Schlesinger von der Idee angetrieben, nicht nur auszuprobieren, ob „es“ getan werden kann, sondern wie man es tun könnte. Seine spielerisch-spontanen, manchmal kinetischen und oft bedrohlichen Skulpturen wirken in gleichem Masse wie die Abkömmlinge eines wirren Erfinders oder eines post-konzeptuellen Künstlers, vergleichbar mit Fischli/Weiss, den Autoren der berühmten Arbeit *Der Lauf der Dinge* (1987). Indes reicht Schlesingers Erfindungsgabe weit über den Horizont der Kunstgeschichte hinaus und hat ihren subversiven Ursprung in der Fringe- und Do-it-yourself-Kultur, in der Alltagstechnologien zweckentfremdet werden. Das schliesst teilweise gefährliche, mitunter sogar explosive Reaktionen in seine künstlerische Praxis mit ein (und könnte auch seinen Hang zur Arbeit mit Feuer erklären) und verleiht ihr eine Position gesunden Widerstands gegenüber dominanteren Methoden des künstlerischen Diskurses. Dies wiederum spricht für seine generelle Resistenz gegenüber sozialer Konformität, die auch seine Werke prägt.

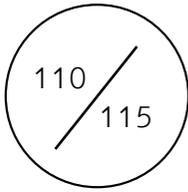
Bubble Machine (2006) verkörpert vielleicht die meisten, wenn nicht sogar alle Komponenten von Schlesingers Kunstpraxis, vor allem in Hinsicht auf sein „autodidaktisches“ Ingenieurswesen und seine Geisteshaltung. Sie besteht aus einer clever ausgetüftelten, provisorisch zusammengebastelten Vorrichtung, die eine flüssige Mischung aus Kochgas und Seife in Form einer Blase auf einen Hochspannungstransformator tropfen lässt, woraufhin die Blase in einem flüchtigen Feuerball explodiert. Die Apparatur selbst wurde gebaut aus einer alten Holzleiter, Holzresten, einer Reihe von Schraubzwingen – die die provisorisch-fragile Natur der Konstruktion noch betonen – und einem elektrischen, batteriebetriebenen Bohrer, der den ganzen Mechanismus in Schwung hält. Die skulpturale Anmutung des Werks erweckt damit den Eindruck einer amateurhaften Problemlösung im Sinne des Learning by Doing. Angesichts dieser sinnlosen, scheinbar heiklen Erfindung, ist der Betrachter einerseits fasziniert (Von ihrer Sinnlosigkeit? Ihrem Umgang mit Feuer? Ihrer Konstruktion?) und verunsichert, wie er sich ihr nähern soll. Wie das sprichwörtliche Glück, das einem die Schönheit bei Stendhal verspricht, liegt dem warmen, angenehmen Gefühl der Gefahr, das von *Bubble Machine* ausgeht, aber auch eine Bedrohung durch den Akt der Zerstörung inne.

1980 BORN IN JERUSALEM, ISRAEL
LIVES IN BERLIN, GERMANY

The work of Ariel Schlesinger occupies a special space in contemporary art practice. Thoroughly blurring the line between garage tinkerer, outsider inventor and studio-bound artist, Schlesinger seems to be compulsively driven by a desire to see not only if “it” can be done, but *how* it may be done. His playful, ad hoc, occasionally kinetic and often minatory sculptures seem to be as much the off-spring of an unhinged inventor as a post-conceptual artist, akin to the Fischli/Weiss of the celebrated work *Der Lauf der Dinge* (The Way Things Go, 1987). Schlesinger’s sense of invention, however, extends well beyond the ken of art history, having more subversive origins in fringe culture and the DIY repurposing of quotidian technology known to accompany it. This partially accounts for the perilous, if not explosive edge that attends most of his practice (which is otherwise accounted for by his propensity to work with fire), making it such that what he does puts up a healthy resistance to more dominant modes of artistic discourse. This, in turn, speaks to the general resistance to social conformity that underpins his work.

Bubble Machine (2006) could be said to embody most, if not all, of the stakes of Schlesinger’s practice, in terms of form, “self-taught” engineering and spirit. The work consists of an elaborate, jerry-rigged contraption that drops a liquid amalgam of cooking gas and soap in the form of a bubble onto a high-voltage transformer, whereat the bubble explodes into a fleeting ball of fire. The contraption itself is fashioned from a used wooden ladder, scraps of wood, and a series of vice grips – which emphasize the precarious ad hoc nature of the piece – and an electric, battery-powered drill, which drives the whole mechanism. The sculptural facture of the work testifies to the learned-on-the-job problem solving of the untrained amateur. Faced with this senseless, seemingly precarious invention, one is both fascinated (By its senselessness? Its handling of fire? How it is made?) and unsettled, not quite sure how to approach it. Like the proverbial happiness promised by Stendhal’s beauty, *Bubble Machine*’s warm and personable sense of danger feels fraught with an imminent sense of destruction.





ROMAN SIGNER

MICHAEL WILSON

1938 GEBOREN IN APPENZEL, SCHWEIZ
LEBT IN ST. GALLEN, SCHWEIZ

„Ich denke an Materialien just in der gleichen Art und Weise, in der sich ein Dichter der Worte bedient und sie in Sätze verwandelt“, sagt Roman Signer. Signer, der seit dreissig Jahren eine einflussreiche Rolle in der zeitgenössischen europäischen Kunst spielt, arbeitet mit Skulptur, Installation, Fotografie und Video. Seine künstlerische Praxis bestimmen „Action sculptures“, dynamisch-materielle Experimente, die er aufbaut, ausführt und aufzeichnet. Infolge minutiöser Planung löst er Kollisionen, Explosionen und andere riskante Manöver aus, die nicht selten gewaltsam destruktiv sind. Sein Werk zeichnet sich oft durch absurden visuellen Witz aus, der von Karikaturen und Stummfilmen abgeleitet scheint (er wurde schon mit Buster Keaton verglichen) oder von den Possen der Jackass-Mannschaft. In *Aktion Kurhaus* (1992) beispielsweise werden Stühle aus den Fenstern eines Hotels katapultiert, während er in *Kajak* (2000) in einem solchen über eine Landstrasse gezogen wird. Die Beherrschung von Zeit und richtigem Timing sind auch der Schlüssel zu seinen Projekten und ebenso wesentlich für den Künstler wie für einen Schauspieler oder Komödianten. Mit seiner Gratwanderung zwischen Kontrolle und Chaos präsentiert Signer eine verblüffende Sicht auf den Ablauf von Ursache und Wirkung, die eine Neubewertung unserer Beziehung zu alltäglichen Gegenständen und Energien bewirken.

„Under Destruction“ zeigt zwei charakteristische Videoarbeiten von Signer: *Stuhl* (2002) und *Rampe* (2008). In *Stuhl* wird ein Holzstuhl, der im kargen Innern einer Wassermühle steht, über den Boden gezerrt und dann durch die unerbittliche Kraft des Mühlrads vollends zerlegt. *Rampe* dokumentiert einen inszenierten „Unfall“, bei dem sich ein mit sechs Wasserfässern beladener Piaggio-Lastwagen in Bewegung setzt, nachdem das Seil, das ihn auf der Rampe hielt, von einer Kerze durchgebrannt wurde. Das losgelöste Vehikel schiesst daraufhin die Rampe hinab, kippt an ihrem Ende mit einem spektakulären Salto mortale hinten über und schlägt in einem Durcheinander von Metall und Flüssigkeit am Boden auf.

NACHFOLGEND | FOLLOWING: *STUHL*, 2002
COURTESY OF THE ARTIST
© ROMAN SIGNER. VIDEOSTILLS | VIDEO STILLS: ALEKSANDRA SIGNER

1938 BORN IN APPENZEL, SWITZERLAND
LIVES IN ST. GALLEN, SWITZERLAND

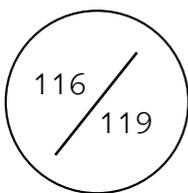
“I simply think with material the same way that a poet takes words and turns them into sentences,” says Roman Signer. Signer, an influential figure in contemporary European art for the past thirty years, works in sculpture, installation, photography, and video. His practice revolves around the production of “action sculptures,” dynamic material experiments that he sets up, executes, and records. Following meticulous planning, the artist initiates collisions, explosions, and other hazardous events, many of which are also violently destructive. His work is often marked by an absurdist visual wit that seems derived from cartoons, silent movies (he has been compared to Buster Keaton), or the antics of the Jackass crew. *Aktion Kurhaus* (1992), for example, saw him catapult chairs out of a hotel’s windows, while for *Kajak* (2000) he was towed down a road in a canoe. A mastery of time and timing is also key to his projects, as essential to the artist as it is to an actor or a comedian. Walking a tightrope between control and chaos, Signer presents a startling take on the operation of cause and effect, prompting a continual reassessment of our relationship to everyday objects and energies.

“Under Destruction” features a duo of characteristic works by Signer, the videos *Stuhl* (Chair, 2002), and *Rampe* (Ramp, 2008). In *Stuhl*, a wooden chair standing in a bare interior is tugged across the floor, then pulled completely apart by the relentless action of the exterior waterwheel to which it has been tied. *Rampe* documents a staged “accident” in which a Piaggio truck, laden with six barrels of water, is set in motion after a candle flame burns through the rope that holds it in place. The untethered vehicle proceeds to drive up a large ramp, flips spectacularly over in mid-air, and crashes to the floor in a burst of metal and liquid.

NACHFOLGEND | FOLLOWING: *RAMPE*, 2008
COURTESY OF AUFDI AUFDERMAUER / VIDEOCOMPANY.CH
© ROMAN SIGNER. VIDEOSTILLS | VIDEO STILLS: AUFDI AUFDERMAUER / VIDEOCOMPANY.CH







JOHANNES VOGL

CHRIS SHARP

1981 GEBOREN IN KAUFBEUREN, DEUTSCHLAND
LEBT IN BERLIN, DEUTSCHLAND, UND WIEN, ÖSTERREICH

Die Arbeitsweise von Johannes Vogl ist das Ergebnis einer besonderen Mischung von Eigensinn und Interessen. So hat er eine ausgesprochen romantische Beziehung zu Signalmasten, verfügt über die wirre Genialität eines amateurhaften Erfinders und eine gewisse Vorliebe für Unordnung. In seinem Werk ist das Zeichen oftmals im Moment der Verbrennung am deutlichsten sichtbar. Dieser Augenschein sollte jedoch nicht mit Verständlichkeit verwechselt werden: Vogls Signale verweisen selten auf etwas jenseits ihrer eigenen Absurdität, Nutzlosigkeit und ihres ergreifenden, sich selbst verzehrenden Willens zu kommunizieren, der unvermeidlich zum Memento mori neigt. Zu denken ist beispielsweise an seine Installation und Videoarbeit *Irrlicht* (2008), in der ein mit Holz gefüllter Stahlkanister am Strand in Brand gesteckt, an einem Fahnenmast hochgezogen und vor der Kulisse einer abendlich dämmernden Seelandschaft seinem elegischen Verbrennen überlassen wird. Von noch sinnloserer Signalkraft ist die kinetische Skulptur *Drache* (2009), die aus einem kleinen schwarzen Papierdrachen besteht, der angetrieben von einem selbstgebastelten Mechanismus aus Stuhlfuss, Bohrmaschine und Angelrute permanent unter einer Zimmerdecke kreist. Die Skulpturenserie *Bleiguss* (2009), bei der geschmolzenes Blei in mit kaltem Wasser gefüllte Mülltonnen geschüttet wurde, das im Zuge der sofortigen Aushärtung zu seinen explosiven Formen gelangte, versinnbildlicht auf dramatische Weise wiederum ihre eigene lyrische und explizite Vergeudung von Energie.

Die in „Under Destruction“ präsentierte Arbeit *Ohne Titel (Marmeladenbrotstreichmaschine)* (2007) zeigt hingegen eine allmählich fortschreitende Form der Verschwendung. Inspiriert von seinem Grossvater, der Bauer und Erfinder von Landmaschinen war, hat Vogl eine Apparatur entwickelt, deren eigene Logik sich nahtlos in eine Looney-Tunes-Folge aus den 1960er Jahren einfügen würde. Dieses Konstrukt und Paradebeispiel für Überproduktion besteht aus einem langen schrägen Förderband, das auf einen Einkaufswagen montiert ist. Von einem elektrischen Motor angetrieben, befördert es Toastbrotsscheiben, auf die aus einer umgedrehten und mit Marmelade gefüllten Flasche Erdbeermarmelade geträufelt wird. Danach setzen die Scheiben ihre Reise fort, um schliesslich vom Transportband zu fallen und sich am Boden zu stapeln. Die Arbeit spricht damit nicht nur das Problem der Überproduktion an, visualisieren die daraus resultierenden unverbrauchten Lebensmittelmassen doch auch die schamlose Vernichtung von Energiereserven, wodurch Vogls Arbeit zu einer guten, altmodischen Allegorie auf die Zerstörung wird.

1981 BORN IN KAUFBEUREN, GERMANY
LIVES IN BERLIN, GERMANY, AND VIENNA, AUSTRIA

The practice of Johannes Vogl is the result of a peculiar combination of quirks and interests. To wit: a decidedly romantic relationship with the semaphore, the agreeably unhinged ingenuity of the amateur inventor, and a certain fondness of entropy. It is often the case in his work that the semaphore is most evident at the moment of combustion. Such visibility, however, should not be confused with intelligibility; Vogl's semaphores rarely indicate anything beyond their own absurdity, uselessness and poignant, self-consuming will to communicate, which is inevitably inflected with a sense of memento mori. Consider, for instance, the installation and video *Irrlicht* (Ghostlight, 2008) which consists of a steel canister filled with wood, set aflame and hoisted up on a pole on a beach and left to elegiacally burn above a crepuscular seascape. More senselessly semaphoric is the kinetic sculpture *Drache* (Dragon, 2009), which consists of a small, black kite ceaselessly circling the ceiling of room via a slapdash mechanism of a chair stand, drill and a fishing pole. Meanwhile the series of sculptures, *Bleiguss* (Lead Cast, 2009), made by dumping volumes of molten lead into trash cans of cold water and thereby capturing the explosive form as it instantly hardens, do little more than dramatically signal their own lyrical and exclamatory expenditure of energy.

The work featured in “Under Destruction”, *Ohne Titel (Marmeladenbrotstreichmaschine)* (Untitled (Machine to produce jam breads), 2007), signals a more gradual form of dissipation. Drawing direct inspiration from his grandfather, who was a farmer and inventor of agricultural equipment, Vogl has created a contraption whose logic would have been seamless in a Looney Tunes cartoon of the '60s. This elaborate, would-be illustration of over-production consists of a long inclined conveyer belt placed atop the skeleton of a shopping cart. Driven by an electric motor, slices of bread are fed onto the belt, jam is applied via an inverted, jam-filled bottle, whereafter they continue their journey only to topple off the end and steadily pile up on the ground below. The piece not only speaks to the issue of over-production, but the resultant unconsumed mass of victuals also represents an arrant waste of potential energy, thus transforming Vogl's work in a good, old fashioned allegory of destruction.



DIE MASCHINE, DIE SICH SELBST ZERSTÖRTE

JUSTIN HOFFMANN

Homage to New York verhalf ihm zum Durchbruch in den Vereinigten Staaten: Jean Tinguelys Werk machte Epoche, war extravagant und bewusst spektakulär. Er bezeichnete es noch Jahre danach als seine schönste Arbeit.¹ Obwohl *Homage to New York* sich am Tag ihrer Vorführung selbst zerstörte, sind die Bilder bis heute präsent. Zum Beispiel kann man im Internet einen Dokumentarfilm aus dem Entstehungsjahr 1960 und auf der MoMA-Website die Audio-Datei eines Vortrags zu dieser Arbeit finden.² Das am 17. März 1960 anwesende, erlesene Publikum war begeistert. Marcel Duchamp und Richard Huelsenbeck gehörten genauso dazu wie Robert Rauschenberg, John Cage, Mark Rothko und Barnett Newman.³ Aus heutiger Sicht interessieren vor allem zwei Aspekte an diesem Werk besonders: Erstens sein Charakter als kunstproduzierende Maschine und zweitens sein Stellenwert als die erste grosse Manifestation der autodestruktiven Kunst. Beide Gesichtspunkte stehen im Mittelpunkt des folgenden Textes.

EINE MASCHINE ALS KUNST UND KÜNSTLER

Tinguelys berühmte *Homage to New York* kann nicht nur als skulpturales Gebilde, sondern auch als komplexe Maschine verstanden werden, die dafür bestimmt war, einmal an einem einzigen Abend zu laufen. Am 17. März 1960 produzierte sie ein verblüffendes Theater der Dinge.⁴ Der Zuschauer sah eine Kombination verschiedener Handlungen, gespielt von den einzelnen Geräten und Maschinenteilen der Konstruktion Tinguelys, die allmählich in sich zusammenfiel. *Homage to New York* war eine Maschine, deren Ablauf nach dramaturgischen Überlegungen konzipiert worden war, aber auch gewisse Freiheiten besass. Ihr Ziel war die Produktion eines Happenings.⁵

¹ Annelie Lütgens, *L'Esprit de Tinguely*, in: „L'Esprit de Tinguely“, Ausst.kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2000, S. 37.

² <http://viemo.com/8537769>; <http://moma.org/explore/multimedia/audios/11/467>.

³ Margot Hahnloser-Ingold, ... und definitiv ist sowieso provisorisch, in: „L'Esprit de Tinguely“, wie Anm. 1, S. 127.

⁴ In dieser Hinsicht vergleichbar mit der filmischen Arbeit *Der Lauf der Dinge* (1987) von Fischli/Weiss (um im Schweizer Kontext zu bleiben).

⁵ Allan Kaprow hatte diesen Begriff der Aktionskunst wenige Monate zuvor zum ersten Mal bei seinen *18 Happenings* (4.10.1959) in der Reuben Gallery in New York verwendet.

Schon einige Jahre zuvor hatte Tinguely skulpturale Arbeiten hergestellt, die auf Maschinen mit beweglichen Teilen basierten. Er setzte sich intensiv mit dem Phänomen der Bewegung und insbesondere dem Bewegungspotenzial der Maschinenwelt auseinander. Seit 1954 stellte er kinetische Kunst her. So war der Schweizer Bildhauer unter anderem Teilnehmer der berühmten Ausstellung „Le Mouvement“ der Pariser Galerie Denise René im Jahr 1955. Die Verwendung von Motoren ermöglichte ihm, gewünschte Abläufe beziehungsweise visuelle Prozesse zu initiieren. Tinguelys Auseinandersetzung mit Bewegung bekam beinahe missionarischen Charakter. Im März 1959 warf er im Rahmen einer Ausstellung in der Galerie Schmela 150 000 Flugblätter mit dem Titel *Für Statik* über Düsseldorf ab. Die Überschrift ist jedoch irreführend: Das Manifest erklärt, dass das einzig Statische die Bewegung sei. Da sich alles bewege, bestehe die alleinige Kontinuität im Leben in der Diskontinuität, der man sich zu stellen habe. Emphatisch im Geist des Existenzialismus fordert er: „Hört auf, die Zeit zu malen! Lasst es sein, Kathedralen und Pyramiden zu bauen, die zerbröckeln wie Zuckerwerk. Atmet tief, lebt im Jetzt, lebt auf und in der Zeit. Für eine schöne und absolute Wirklichkeit!“⁶

Im Umfeld des Pariser Nouveau Réalisme, der immer wieder die Grenzen der Kunst in Frage stellte, baute Tinguely ab 1959 von Elektromotoren angetriebene Zeichenmaschinen, die den Abstrakten Expressionismus samt Tachismus ironisierten. Er nannte sie *Méta-Matics*, da sie auf maschinelle Weise Zeichnungen oder Gemälde produzierten. Tinguely meldete diese Apparate im Juni 1959 offiziell als Erfindung zum Patent an. Ein Schritt, der sowohl eine ernsthafte, sein Urheberrecht schützende, als auch eine ironische Seite hatte, da er so die Bürokratie zur Auseinandersetzung mit seiner Kunst und deren Wertung zwang. Nicht alle *Méta-Matics* blieben erhalten. Einige zerstörte er selbst, weil sie nicht so funktionierten, wie er wollte. Bis heute zählen diese aussergewöhnlichen Maschinen zu den bekanntesten und beliebtesten Werken des Künstlers. Ihre Besonderheit, dass sie Kunst schaffen, aber zugleich selbst skulpturale Kunstwerke sind, verdeutlicht Tinguelys Einstellung gegenüber der Welt der Maschinen. Sie waren für ihn keine anonymen, blind funktionierenden Gebilde, sondern hoch entwickelte Objekte von grosser Anziehungskraft.

Wenn sich Gegenstände, die *tot* wirken, als beweglich erweisen, versetzt dies stets in Erstaunen. Mit der scheinbar selbstständigen Bewegung kommt das unbeseelte Ding dem Lebewesen und letzt-

lich dem Menschen nahe. Gegenstände scheinen ein Eigenleben zu führen. Bei Tinguely rücken sie in die Nähe von Künstlern: „DieseMASCHINE SIND ‚NebeNbei‘ SKulpturReN, die, SCHEINBAR SINNlos, SICH jedoch LOGISCH & LUDISCH BeWEGen Also LEBEN.“⁷

Im Vergleich zu Tinguelys Zeichenapparaten ist *Homage to New York* eine Maschine der Maschinen. Drei Wochen brauchte er, um sie aus Fundstücken zu konstruieren. Er bediente sich vor allem auf den Müllhalden New Jerseys. Von dort kamen die meisten der circa achtzig Fahrradräder, die er für die skulpturale Anordnung brauchte. In seine *Homage to New York* waren auch mehrere *Méta-Matics* integriert, eine war zum Beispiel an dem mit diversen Objekten präparierten Klavier befestigt. Eine Adressiermaschine wurde von Tinguely zum Perkussionsinstrument umgewandelt. Der in New York lebende, schwedische Ingenieur Billy Klüver, der dem Schweizer Künstler bei der Konstruktion der Maschine half, hatte in technischen Dingen zuvor schon Jasper Johns und Robert Rauschenberg beraten. Letzterer steuerte für diese kinetische Assemblage den *Money Thrower*, einen Münzenwerfer, und damit ein Gerät bei, aus dem nach einem Zündvorgang ein Dutzend Silbermünzen geschleudert wurden.

Neben den Produkten der Zeichenmaschinen wurden auch die Fragmente beziehungsweise Resultate der destruktiven Abläufe als Kunstobjekte behandelt.⁸ Dass eine Maschine Kunst produziert – und selbst als Objekt ein Kunstwerk darstellt, ist ein Sonderfall. Hier schliesst sich der Kreis Künstler-Maschine-Künstler. Der Künstler schafft mit *Homage to New York* beides: Er konstruiert sowohl eine Maschine, die Kunst produziert und somit die Rolle des Künstlers einnimmt, als auch eine Maschine, die an sich schon als skulpturales Kunstwerk betrachtet und entsprechend präsentiert wird. Man könnte hier von einer Kunst ersten Grades – der Maschine – und einer Kunst zweiten Grades – den künstlerischen Produkten der Maschine – sprechen. Tinguely war sich bei der Herstellung von *Homage to New York* beider Ebenen durchaus bewusst. So sagt er in einem vor ihrer Präsentation von D. A. Pennebaker gefilmten Interview: „This machine is a sculpture, it is a picture, it makes a picture, it makes sound, it is a componist [sic].“⁹

DIE INTEGRATION DES ZUFALLS

Wie bereits erwähnt, genossen die maschinellen Elemente von *Homage to New York* bestimmte Freiheiten oder nahmen sie sich. Der Zufall spielte in der Arbeit keine unwesentliche Rolle, wobei

⁶ Jean Tinguely, *Für Statik*, Flugblatt, Düsseldorf März 1959, in: Pontus Hultén, „Jean Tinguely. Méta“, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1972, S. 88.

⁷ „Jean Tinguely“, Ausst.kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 1985, S. 67.

⁸ Ein grösseres, besonders ästhetisch reizvolles Element der *Homage to New York* mit mehreren Rädern wird in der Skulpturensammlung des MoMA in New York aufbewahrt.

⁹ Jean Tinguely, in: D. A. Pennebaker, *Breaking It Up at the Museum* (1960), Film, s/w, 8’.

man zwischen den von Tinguely unbeabsichtigten Handlungen im Sinne eines fehlerhaften Funktionierens und jenen Vorgängen unterscheiden kann, deren Ablauf nicht eindeutig festgelegt oder relativ offen war. Tinguely gab Parameter vor. Wie die Maschinenelemente im Detail funktionierten und wohin das führen sollte, war aber weitgehend dem Zufall überlassen. Was während ihrer Selbstzerstörung alles nicht so funktionierte wie vorgesehen, schildert ausführlich Billy Klüver. Hier einige Auszüge: „Nach drei Minuten ging das erste Méta-matic an. Jean hatte jedoch den Treibriemen verdreht, so dass das Papier nach oben statt nach unten rollte. Die Wirkung war seltsam. [...] Das Méta-matic Nr. 21 lieferte eine drei Fuss lange Malerei, als sich die Bierdosen über das Papier ergossen, das in verkehrter Richtung lief. Der Arm, an dem er bis zur Vollendung gearbeitet hatte, ging nicht. Aber der Ventilator unten an der Konstruktion kam dennoch zu seiner Aufgabe. Dicker weißer Rauch, der aus der Badewanne quoll, wurde vom Ventilator in Richtung Publikum geblasen. Nerzbekleidete Damen in der Cafeteria sahen nichts mehr vor lauter Rauch. [...] Der Motor des Ventilators fing an, auf die Waschmaschinentrommel zu hauen, aber die Flaschen fielen nicht herunter. Jean hatte einen zu schwachen Draht angebracht.“¹⁰

Die Einbeziehung des Zufalls als wesentlicher Faktor der künstlerischen Produktion weist auf den Dadaismus zurück, dessen wichtige Vertreter Marcel Duchamp und Richard Huelsenbeck Zeugen der Präsentation von *Homage to New York* waren. Eine Reihe dadaistischer Künstler hatten im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die Kunstwelt provoziert, indem sie mit Hilfe verschiedener Strategien den Zufall hervorriefen. Ziel war es, Rationalitätsprinzipien in Frage zu stellen und mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu experimentieren: in der Musik etwa durch die Einbeziehung zufälliger Geräusche, in der Malerei durch die Bildherstellung im Dunkeln. So malte Hans Richter während seiner Züricher Dada-Periode verschiedene Porträts bei ausgeschaltetem Licht. Tristan Tzara zerschnitt Zeitungsartikel in einzelne Wörter, mischte sie in einem Hut, zog die Wörter nacheinander heraus und montierte sie in dieser Reihenfolge zu einem Gedicht. Die Integration des Zufalls bedeutet stets eine freiwillige Abgabe von Kompetenzen. Die Möglichkeit der Determinierung wird bewusst eingeschränkt, wobei im Fall von *Homage to New York* Kompetenzen und Potenziale auf die Maschinenteile übertragen wurden.

DIE AUTODESTRUKTIVE KUNST: METZGER UND TINGUELY

Jean Tinguely und der in London lebende Künstler Gustav Metzger gelten als die Begründer der autodestruktiven Kunst. Während Metzger sie 1959 als erster in einem Manifest beschrieb, produzierte Tinguely das erste grössere Werk dieser neuen Bewegung. Dass beide Künstler die von ihnen als autodestruktive Kunst bezeichnete Richtung fast gleichzeitig erfanden, ist erstaunlich (Metzger geht sogar davon aus, dass seine Ideen von Tinguely aufgegriffen wurden¹¹). Andererseits wäre es auch plausibel, dass die besonderen gesellschaftlichen und politischen Umstände um 1960 – Kalter Krieg, drohender Atomkrieg, ökologische Probleme – beide unabhängig voneinander dazu brachten, über die Selbstzerstörung als künstlerisches Mittel zu reflektieren. Rückblickend gesehen, verfolgten Tinguely und Metzger mit ihrer autodestruktiven Kunst jedoch deutlich verschiedene Intentionen und Strategien.

Was kennzeichnet nun die autodestruktive Kunst? Im Unterschied zu anderen kulturellen Ausdrucksmitteln, die auf zerstörerischen Handlungen beruhen, steht hier nicht der Künstler als Akteur im Zentrum des Geschehens. Vielmehr findet der destruktive Vorgang ganz ohne dessen Zutun wie von selbst statt. Er basiert häufig auf chemischen Reaktionen oder physikalischen Phänomenen. So kann es sich in der autodestruktiven Kunst genauso um ein Verrosten und Ätzen wie Verbrennen und Explodieren handeln. Der Künstler produziert also „nur“ die Disposition beziehungsweise Vorrichtung und initiiert den destruktiven Prozess.

Für die spezifische Ausprägung der künstlerischen Praxis sowohl von Tinguely als auch Metzger spielten biografische Aspekte eine wesentliche Rolle. Metzger wurde im Jahr 1926 in Nürnberg als Kind aus Polen stammender Juden geboren. Seine Eltern schickten ihn im Januar 1939 als Zwölfjährigen zusammen mit seinem Bruder in einem der berühmt gewordenen Transporte zur Rettung jüdischer Kinder nach England, um ihn vor der zunehmenden Judenverfolgung durch die Nationalsozialisten zu bewahren. Juden polnischer Abstammung wurden bereits ab Mitte der 1930er Jahre nach Polen deportiert. Drei Wochen vor dem Pogrom am 10. November 1938 wurde auch Metzgers Vater abgeholt, musste seine Familie verlassen und nach Polen ausreisen. Fast alle seine Familienangehörigen wurden in den nächsten Jahren in Konzentrationslagern umgebracht. Die direkte Erfahrung des Holocausts durch die Ermordung vieler seiner Familienmitglieder war entscheidend für Metzgers spätere

¹⁰ Billy Klüver, *The Garden Party*, in: Hultén, wie Anm. 6, S. 136 f.

¹¹ Justin Hoffmann, „Destruktionskunst“, München 1995, S. 45 f.

Kunstpraxis und -theorie. Vergleicht man Aussagen und Texte von ihm mit denen des deutschen Philosophen Theodor W. Adorno, ergeben sich erstaunliche Parallelen. Für beide bildete der Holocaust den Ausgangspunkt eines Erkenntnisprozesses und bedingte eine pessimistische Sicht auf globale Abläufe. Beide traten nach dem Krieg in der Öffentlichkeit als Kritiker in Erscheinung, die vor destruktiven Entwicklungen warnten. Berühmt und viel zitiert wurde Adornos Aussage zu einer kulturellen Produktion nach Auschwitz. In seinem Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“ im gleichnamigen Band schreibt er: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“¹² Bestimmte Geschehnisse können für Metzger nach dem Holocaust auch nicht mehr angemessen visuell repräsentiert werden. Ein lyrisches, poetisches, vollendetes Kunstwerk im traditionellen Sinn scheint für ihn angesichts eines drohenden Dritten Weltkriegs durch die atomare Aufrüstung nicht mehr möglich zu sein. Die Antwort auf die Unmöglichkeit eines beständigen Werks sieht er in der autodestruktiven Kunst, die sich im Lauf der Zeit selbst zerstört. Aus seiner Skepsis gegenüber einer individualistischen Kunstproduktion heraus erhebt er die Eigenaktivitäten des Materials zur Basis einer zeitgenössischen Kunstpraxis.

DAS UNTERSCHIEDLICHE VERHÄLTNIS ZUM AUTOMOBIL

Grosse Zweifel am Fortschritt der technischen Entwicklung entstanden nach Aussage von Metzger während einer dreimonatigen Reise in den Norden Grossbritanniens. Besonders das Leben auf den Shetlandinseln beeindruckte ihn. Auf diesen Inseln waren Autos verboten. Metzger erinnert sich: „Es war eine Ruhe, die ich noch nie erlebt hatte. Und ich hatte in dieser Zeit ein Tagebuch geführt. [...] In dieser Zeit habe ich 110 Punkte aufgeschrieben, die für mich wichtig waren, und einer war, dass die Autos weg mussten. Das war für mich eine Art Durchbruch in eine neue Richtung und zwar ganz extrem: das muss weg. Und ich habe mich beschäftigt mit der Zerstörung, die durch das Auto entsteht, die Bedrohung für die Menschen und die Natur.“¹³

Die Haltung zum Automobil markiert deutlich die unterschiedlichen Positionen von Metzger und Tinguely. Während Metzger radikal autofeindlich ist und schon in den 1960er Jahren künstlerische Arbeiten entwickelte, die den Schadstoffausstoss des Automobils

kritisieren, war Tinguely von motorisierten Fahrzeugen fasziniert. Und das, obwohl er 1957 einen schweren Autounfall erlitten hatte – was ihn nicht davon abhielt, Rennautos und Rennfahrer zu bewundern. Das Automobil verkörperte für ihn in erster Linie schnelle und unbegrenzte Bewegung. Auch wenn er Formel-1-Rennautos gerade wegen ihrer hochgezuchteten Form als Symbol für die Konsumgesellschaft begriff, überwog doch die Begeisterung für Motorrennen. Sie drückte sich nicht zuletzt in der Freundschaft mit dem Schweizer Rennfahrer Jo Siffert aus, die 1964 begann. Auch in seinen Ausstellungs- und Reiseplänen richtete er sich, wenn möglich, nach dem Formel-1-Kalender.¹⁴ Tinguely sympathisierte mit der Idee einer intensiven Lebensweise, die auch den schnellen Tod nicht scheut. Diese Intensität ist es, die er in seiner Arbeit *Homage to New York* ausdrücken wollte: „The intensive life of this machine is the cause of the autodestruction. If this machine would live very long, it would not be a spectacle.“¹⁵ Schon der Titel macht deutlich, dass er die Stadt New York mit einer intensiven Lebensweise verbindet. Dazu gehören auch übermässiger Konsum und bis dahin nicht gekannte Müllberge. „New York is a phallic city, he explained, adding that he could not possibly have conceived of a suicidal sculpture anywhere else“, berichtet ein Journalist des „Time Magazine“.¹⁶ Diese Aussage lässt vermuten, dass er einerseits die männliche Zeugungskraft mit New York assoziiert, andererseits aber auch die schnelle Vergänglichkeit, die ein exzessives Leben mit sich bringt. Jedenfalls bezeichnet „phallic city“ einen Ort der Macht, verknüpft mit dem Potenzial zur Zerstörung. Erstaunlich ist daher, dass kaum Stimmen aus dem New Yorker Publikum bekannt sind, die sich durch Tinguelys aus gesammeltem Schrott und Müll bestehende Grossstadt-Hommage angegriffen fühlten.

UNTERSCHIEDLICHE METHODEN DER VERBREITUNG EINER IDEE

Tinguely und Metzger verbindet eine künstlerische Praxis, die der Industriegesellschaft entspricht und sich dabei mehr auf Wissenschaft als auf Handwerk stützt. Um sein Projekt der *Auto-Destructive Art* zu initiieren, veröffentlichte Metzger verschiedene Manifeste, die nicht nur über diese Kunstrichtung informieren, sondern auch eine Bewegung der autodestruktiven Kunst entfachen sollten. Weiter versuchte er durch Vorträge für sein Vorhaben zu werben. Die Aktionen, die Metzger in diesem Zeitraum durchführte, dienten demselben Zweck und waren gleichsam nur als exemplarische

¹² Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, Bd. 1 (1949), in: ders., „Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse“, S. 204 f.

¹³ Gustav Metzger in einem Gespräch mit dem Autor, Darmstadt 3.4. und 4.4.1989.

¹⁴ Denise Chervet, *Jo Siffert & Jean Tinguely. Zwei Weltstars aus der Schweizer Provinz*, TV-Film, SF1, 12.3.2007.

¹⁵ Jean Tinguely, in: Pennebaker, wie Anm. 9.

¹⁶ „Time Magazine“, Art: „Homage to New York“, 28.3.1960. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,826163,00.html>.

Demonstrationen für das noch zu realisierende Grossprojekt der *Auto-Destructive Art* zu verstehen. Für die Produktion des *Auto-Destructive Monuments*, so wie es ihm vorschwebte, fand er in den 1960er Jahren jedoch kein einziges Mal die nötige finanzielle Unterstützung. Dennoch gelang es ihm 1966 das „Destruction In Art Symposium“, eine der wichtigsten Zusammenkünfte von Künstlern in diesem Jahrzehnt, zu realisieren. Am ersten Tag dieses Symposiums wurde auch über *Homage to New York* berichtet. Metzger war sich der Bedeutung dieses Werkes bewusst.

Tinguely präsentierte seine Konzeption von autodestruktiver Kunst in der Praxis. So war seine *Homage to New York* die erste Manifestation dieser Richtung in Form einer Installation und eines performativen Aktes, die den Begriff der Autodestruktion in der Kunstwelt etablierte. Seine nachfolgenden Arbeiten auf diesem Gebiet, die *Études pour une fin du monde* 1961 im Garten des Louisiana Museet in Dänemark sowie im Folgejahr in der Wüste Nevadas, stiessen auf ein breites Medienecho. Im ersten Fall auch, weil während des Zerstörungsprozesses eine Taube getötet wurde – was die Boulevardpresse zum Anlass nahm, ihr besonderes Augenmerk auf diesen vermeintlichen Skandal zu legen. Beide Arbeiten waren in ihrer destruktiven Gewalt noch extremer als seine *Homage to New York*. Auch Explosivstoffe wurden nun eingesetzt.

TEMPORÄRE KUNST IM AUSSENRAUM

Beide Künstler entwickelten zahlreiche Projekte, die ausserhalb von Museen und Galerien und bevorzugt im öffentlichen Raum stattfinden sollten. „Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies“, beginnt Metzgers erstes Manifest von 1959 mit dem Titel *Auto-Destructive Art*. Knapp zwei Jahre später, am 23. Juni 1961, führte er mit der *South Bank Demonstration* die erste Manifestation von Kunst im öffentlichen Raum in Grossbritannien durch. Sie bestand aus einer Säuremalaktion und mobil befestigten Glasscheiben an der South Bank in London. Auch Tinguely produzierte zahlreiche Werke für den Aussenraum, wie zum Beispiel die monumentale Skulptur respektive Maschine *La Vittoria* (1970) auf dem Domplatz in Mailand. Für eine Reihe weiterer urbaner Plätze errichtete er kinetische Arbeiten, zu denen insbesondere Brunnenanlagen zählen. Schon wenige Monate nach der *Homage to New York* hatte er als künstlerische Aktion in Paris die Parade *La Procession* veranstaltet. Im Stil eines Festzuges wurden am 19. Mai 1960 Tinguelys fahrbare Maschinenarbeiten durch den

Pariser Stadtraum geleitet. Seine *Homage to New York* selbst fand vor geladenen Gästen im Garten des Museum of Modern Art in New York statt und ist daher kein *Public Art Project*. Konzipiert wurde die Arbeit jedoch für den Aussenraum und für ein grosses Publikum. Ursprünglich wollte er sie sogar in einer grossen Versammlungshalle oder auf einem Parkplatz im Zentrum von New York, und damit im öffentlichen Raum, errichten.¹⁷

APOKALYPTISCHES DENKEN

Apokalyptische Visionen entstehen in Krisenzeiten, aus der Erfahrung politischer und sozialer Repression oder der Erkenntnis der Sinnlosigkeit des Lebens und der Geschichte. Dabei bildet sich die eschatologische Vorstellung einer Unheilsgeschichte heraus. Voraussetzung hierfür ist ein Geschichtsmodell, das von der Möglichkeit eines Weltendes und eines totalen Wandels ausgeht. Metzgers Befürchtungen einer globalen Katastrophe stützen sich vor allem auf drei Beobachtungen: 1. die politische Entwicklung eines Gesellschaftssystems, das Genozide wie den Holocaust hervorbringen kann, 2. die globale Bedrohung durch die atomare Aufrüstung und den Kalten Krieg, und 3. eine Technologieentwicklung, die eine Verseuchung unserer Umwelt verursacht. Punkt 2 trifft auch auf die autodestruktiven Werke Tinguelys zu. Er produzierte mehrere Arbeiten, die sich in imposanten Aktionen selbst zerstörten: die erste war der Metropole New York gewidmet, die folgenden der ganzen Welt. Die beiden Hauptvertreter der autodestruktiven Kunst jedenfalls sahen in den frühen 1960er Jahren die Gefahr eines frühzeitigen Weltendes. Damit ist die künstlerische Destruktion die erste Bestimmung der Apokalypse. Der apokalyptische Künstler übernimmt dabei die Rolle eines Propheten des Unheils. Er ist Täter (Zerstörer) und Opfer (der Katastrophe) zugleich. Autodestruktive Kunst ist eine endzeitliche Kunst.

¹⁷ Hoffmann, wie Anm. 11, S. 56.

THE MACHINE THAT DESTROYED ITSELF

JUSTIN HOFFMANN

It was *Homage to New York* that gave him his break-through in the United States: extravagant and consciously spectacular, Jean Tinguely's work marked an epoch. Even years afterwards, he himself described it as his finest work.¹ Although *Homage to New York* destroyed itself on the very day it was first exhibited, images of the work are still very much circulating. On the internet, for example, one can find a documentary film from the year of the work's creation, 1960, and on the MoMA website there is an audio file with a lecture on just this work.² The select audience present on March 17, 1960 was enthusiastic in its response. Marcel Duchamp and Richard Huelsenbeck were among their number, as were Robert Rauschenberg, John Cage, Mark Rothko and Barnett Newman.³ From a present-day perspective, two aspects of this work, above all, are of interest: firstly, its character as an art-creating machine and secondly its position as the first major manifestation of auto-destructive art. In the following text, these two aspects are central.

A MACHINE AS ART AND AS ARTIST

Tinguely's renowned work *Homage to New York* can be seen not only as a sculptural shape but also as a complex machine, designed and intended to operate just once on a single evening. On March 17, 1960 it produced a bewildering theater of thingness.⁴ The spectators saw a combination of various actions, played out by the individual devices and machine parts in Tinguely's construction, which gradually collapsed into itself. *Homage to New York* was a machine whose operation was conceived in line with dramaturgic considerations but which also had certain freedoms of its own. Its aim was the production of a happening.⁵

Some years earlier, Tinguely had already produced sculptural works based on machines with moving parts. He was intensely concerned with the phenomenon of movement, in particular with the potential for move-

¹ Annelie Lütgens, *L'Esprit de Tinguely*, in: "L'Esprit de Tinguely", exhib. cat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2000, p. 37.

² <http://vimeo.com/8537769>; <http://moma.org/explore/multimedia/audios/11/467>.

³ Margot Hahnloser-Ingold, ... und definitiv ist sowieso provisorisch, in: "L'Esprit de Tinguely", as footnote 1, p. 127.

⁴ Comparable in this respect to the cinematic work *Der Lauf der Dinge* (The Way Things Go, 1987) by Fischli/Weiss (to keep to the Swiss context).

⁵ Allan Kaprow had first used this action art term a few months earlier at his *18 Happenings* (October 4, 1959) in the Reuben Gallery, New York.

ment within the machine world. Since 1954 he had been producing kinetic art. Thus the Swiss sculptor had been a participant at, among others, the renowned exhibition “Le Mouvement” in the Galerie Denise René in Paris in 1955. The use of motor-power enabled him to initiate the desired operational movements or visual processes. Tinguely’s concern for movement took on an almost missionary character. In March 1959, in the overall framework of an exhibition at the Galerie Schmela, he scattered 150,000 leaflets entitled *Für Statik* (In Favor of Statics) over Düsseldorf. The title, however, is misleading: the manifesto declares that the only static thing is movement. Since everything is in motion, the leaflet argues, the sole continuity in life is discontinuity, which one has to face up to. With rhetorical flourish Tinguely demands, in the spirit of existentialism: “Stop painting time! Cease building cathedrals and pyramids, which crumble away like candy. Take a deep breath, live in the Now, start living and live in time. For a beautiful and absolute reality!”⁶

Working in the general milieu of Parisian *Nouveau Réalisme*, which was forever calling the boundaries of art into question, Tinguely began to construct, from 1959 on, drawing machines driven by electric motors, which ironized everything from Abstract Expressionism including to *Tachisme*. He called these works *Méta-Matics*, since they produced drawings or pictures in a mechanical way. In June 1959, Tinguely officially applied for a patent on these apparatuses as his invention — a step which had both a serious side, protecting his rights as inventor, and an ironic side, in that he thus obliged a certain bureaucratic structure to evaluate and come to terms with his art. Not all the *Méta-Matics* have been preserved. Some the artist destroyed himself, because they failed to function as he wished. Right up to the present day, these extraordinary machines count among the best-known and best-loved of his works. Their special feature — namely that they create art but are at the same time sculptural works of art in their own right — clarifies Tinguely’s attitude to the world of machines. Machines were for him not anonymous, blindly functioning structures, but highly developed objects of great attractiveness.

If objects that seem to be *dead* turn out to be moving, the effect is always one of astonishment. With its seemingly self-propelled movement, the soulless thing approaches the state of a creature and finally of a human being. Objects seem to lead a life of their own. With Tinguely they come close to being artists: “These MACHineS ARE ‘InciDentally’ SculptuReS, which, SEEmingLY SENSEless, nevertheless MoVe LOGICALLY & LUDICALLY Thus LIVE”.⁷

In comparison with Tinguely’s drawing apparatuses, *Homage to New York* is a machine of machines. It took him three weeks to construct it out

of *objets trouvés*, making use above all of the New Jersey dumps. It was from there that most of the approx. Eighty bicycles which he needed for his sculptural arrangement originated. Integrated into *Homage to New York* were also several *Méta-Matics* — one of them being attached, for example, to a piano made up of several objects. Tinguely also converted an addressing machine into a percussion instrument. The Swedish engineer Billy Klüver, who lived in New York and helped the Swiss artist with the construction of his machine, had previously also advised Jasper Johns and Robert Rauschenberg on technical matters. For this kinetic assemblage, the latter contributed the *Money Thrower* — a device which hurled out a dozen silver coins after an ignition had been triggered.

Alongside the products of the drawing machines, the fragments or results of the destructive operations have also been treated as objects of art.⁸ For a machine to produce art and to be at the same time, as an object, a work of art in its own right is a rarity. Here the artist-machine-artist relationship comes full circle. With *Homage to New York* the artist achieves two things: he designs both a machine that produces art and so takes on the role of the artist, and also a machine that is in itself viewed as a sculptural work of art and is presented accordingly. One could speak here of art of the first degree — the machine — and art of the second degree — the artistic products of the machine. When producing *Homage to New York* Tinguely was thoroughly aware of both these levels. Thus in an interview filmed by D. A. Pennebaker before the machine’s presentation, he says: “This machine is a sculpture, it is a picture, it makes a picture, it makes sound, it is a componist [sic].”⁹

THE INTEGRATION OF CHANCE

As already mentioned, the machine parts of *Homage to New York* enjoyed certain freedoms — or assumed them by themselves. Chance played no small part in the work, it being possible to distinguish between actions unintended by Tinguely in the sense of faulty functioning and those processes whose running was either not unambiguously determined or was left relatively open. Tinguely set parameters. How the machine elements functioned in detail and where this led to, however, was largely left to chance. Billy Klüver describes at some length what did not function as planned during the machine’s act of self-destruction. Here are some excerpts: “After three minutes the first *Méta-matic* was turned on. Jean, however, had got the driving belt twisted, with the result that the paper rolled out upwards instead of downwards. The effect was odd. [...] *Méta-matic* no. 21 delivered a three-foot-long painting when the beer-cans poured out over the paper that was running in the wrong direction.

⁶ Jean Tinguely, *Für Statik*, leaflet, Düsseldorf March 1959, in: Pontus Hultén, “Jean Tinguely. *Méta*”, Frankfurt am Main, Berlin, Vienna: Propyläen, 1972, p. 88.

⁷ “Jean Tinguely”, exhib. cat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Munich 1985, p. 67.

⁸ A sizeable, especially aesthetically pleasing element of *Homage to New York* with several wheels is preserved in the sculpture collection of New York’s MoMA.

⁹ Jean Tinguely, in: D. A. Pennebaker, *Breaking It Up at the Museum* (1960), film, b/w, 8’.

The arm on which he had worked up to the machine's completion did not work. But the ventilator at the base of the construction nevertheless did receive a role. Thick white smoke, which gushed out of the bath-tub, was blown by the ventilator towards the audience. Mink-clad ladies in the cafeteria couldn't see anything for smoke. [...] The ventilator's motor began to hammer on the drum of the washing machine, but the bottles did not fall down. Jean had used too frail a wire."¹⁰

The inclusion of chance as an essential factor in artistic production points back to Dadaism, of which two important representatives, Marcel Duchamp and Richard Huelsenbeck witnessed the presentation of *Homage to New York*. In the first half of the 20th century, a succession of Dadaist artists had provoked the art world by summoning up chance with the aid of a variety of strategies. Their aim was to call into question principles of rationality and to experiment with new possibilities of expression – in music, for example, by the introduction of chance noises, or in painting by producing pictures in the dark. Thus during his Zurich Dada period, Hans Richter painted various portraits with the lights switched off. Tristan Tzara cut up newspaper articles into individual words, mixed them in a hat and drew the words out one by one, then mounted them in this sequence into a poem. The integration of chance always entails a free relinquishment of competences. The possibility of determination is consciously restricted – in the case of *Homage to New York*, by transferring competences and potentials to the machine parts.

AUTODESTRUCTIVE ART: METZGER AND TINGUELY

Jean Tinguely and the London-based artist Gustav Metzger are credited with being the founders of Auto-Destructive Art. While Metzger was the first to describe it in a manifesto of 1959, it was Tinguely who produced the first major work of this new movement. The fact that the two artists invented the art direction which they characterized as Auto-Destructive Art at almost the same time is astonishing (Metzger even assumes that his ideas were taken up by Tinguely¹¹). On the other hand, it could also be plausibly argued that the particular social and political circumstances prevalent around 1960 – Cold War, the threat of nuclear war, ecological problems – led the two men to reflect on self-destruction as an artistic means independently of one another. Looking back, however, it can be seen that with their auto-destructive art Tinguely and Metzger were pursuing clearly diverse intentions and strategies.

What then are the characteristics of auto-destructive art? In contrast to other cultural forms of expression based on destructive acts, here the artist is not an actor at the center of events. Rather, the destructive process

takes place wholly without his involvement, as if of its own accord. The process is frequently based on chemical reactions or physical phenomena. Thus auto-destructive art can revolve just as much around processes of rusting and corrosion as around burning and explosion. The artist, therefore, *merely* produces the disposition or contrivance and initiates the destructive process.

In the cases of both Tinguely and Metzger, biographical details played a major part in the specific shaping of their artistic praxis. Metzger was born in Nuremberg in 1926, the child of Jewish parents of Polish origin. In January 1939, when he was twelve, he and his brother were sent by their parents on one of the now famous transports that took Jewish children to safety in England, protecting them from the mounting persecution of Jews under the National Socialists. Jews of Polish origin had been being deported to Poland as early as the mid-1930s. Metzger's father was taken away three weeks before the Jewish pogrom on November 10, 1938, having been forced to leave his family and go to Poland. In the years that followed, almost all the members of Metzger's family were killed in concentration camps. This direct experience of the Shoa through the murder of many of his relatives had a decisive effect on Metzger's later artistic praxis and theory. If one compares his statements and texts with those of the German philosopher Theodor W. Adorno, one finds astonishing parallels. For both men the Holocaust marked the starting point of a process of recognition and was the cornerstone of a pessimistic view of global processes. After the war, both men had a public presence as critics, warning against destructive developments. Adorno's words on cultural production post-Auschwitz became a famous, much-quoted dictum. In "An Essay to Cultural Criticism and Society" he writes: "[...] to write a poem after Auschwitz is barbaric, and that corrodes also the knowledge which expresses why it has become impossible to write poetry today."¹² For Metzger, there are certain events that can no longer be appropriately represented in visual form after the Holocaust. In the face of the threat of a third World War unleashed by the nuclear arms race, a lyrical, poetic, fully achieved work of art in the traditional sense is, in his mind, no longer possible. The answer to the impossibility of an enduring work of art, he argues, lies in an auto-destructive art which consumes itself in the course of time. From a position of skepticism towards individualistic art production he elevates the self-activation of materials into the basis of contemporary artistic praxis.

DIFFERING ATTITUDES TOWARDS THE MOTOR CAR

By Metzger's own confession, his major doubts concerning the advance of technological development arose during a three-month journey to the far

¹⁰ Billy Klüver, "The Garden Party", in: Hultén, as footnote 6, p. 136 f.

¹¹ Justin Hoffmann, "Destruktionskunst", Munich: Schreiber, 1995, p. 45 f.

¹² Theodor W. Adorno, *An Essay to Cultural Criticism and Society*, in: "Prisms", transl. Samuel Weber and Shierry Weber, Boston, MA: MIT, 1955, p. 34.

north of Britain. He was especially impressed by life on the Shetland Isles: on these islands, motor cars were forbidden. Metzger recalls, “There was a peace and quiet I had never experienced before. And during this period, I kept a diary. [...] I wrote down at that time 110 points that were important for me, and one was that cars had to go. For me, this was a kind of break-through to a new departure – in extreme form: this has to go. And I concerned myself with the destruction that comes about through motor cars, the threat they pose for Man and Nature.”¹³

Their attitudes to the motor car clearly demarcate the differing positions taken up by Metzger and Tinguely. While Metzger was radically hostile to cars and, as early as the 1960s, developed artistic works criticizing noxious car emissions, Tinguely was fascinated by motorized vehicles. And this although he had had a severe car accident in 1957 – which, however, did not prevent him from admiring racing cars and racing drivers. For him, the car embodied first and foremost swift and unlimited movement. Even if he saw Formula 1 racing cars as symbols of the consumer society on account of their highly-developed form, his enthusiasm for racing remained predominant. This was expressed not least in his friendship with the Swiss racing driver Jo Siffert, which began in 1964. His exhibition and travel plans were also geared, if possible, to fit in with the Formula 1 calendar.¹⁴ Tinguely had sympathies with the notion of an intensive lifestyle that did not shy away from a swift death. It is this intensity that he wished to express in his work *Homage to New York*: “The intensive life of this machine is the cause of the auto-destruction. If this machine would live [sic] very long, it would not be a spectacle.”¹⁵ The very title makes clear that he associates the City of New York with an intensive lifestyle. Part and parcel of this were the excessive consumption and garbage dumps of hitherto unprecedented dimensions. “New York is a phallic city, he explained, adding that he could not possibly have conceived of a suicidal sculpture anywhere else,” reported a journalist for “Time Magazine”.¹⁶ This statement leads one to conclude that Tinguely associated New York on the one hand with the masculine power of procreation but on the other hand also the swift transience which an excessive life brings with it. In any event, “phallic city” denotes a place of power, linked with the potential for destruction. It is therefore astonishing that we know of virtually no voices from among the New York public who felt themselves offended by Tinguely’s homage to the city in the form of collected scrap and garbage.

DIFFERING METHODS OF DIFFUSING AN IDEA

What Tinguely and Metzger have in common is an artistic practice that is related to industrial society, relying more on science than on the crafts.

In order to get his project of Auto-Destructive Art underway, Metzger published various manifestos, which set out not only to inform their readership about this artistic direction but also to kindle an auto-destructive art movement. In addition, he tried to canvass support for his project by holding lectures. The happenings that Metzger carried out in this period were in the service of the same goal and were to be seen, as it were, as just exemplary demonstrations for the yet-to-be-achieved major project of Auto-Destructive Art. Not once in the 1960s, however, did he find the necessary financial backing for the production of the Auto-Destructive Monument he had in mind. Nevertheless, in 1966 he was successful in convening the *Destruction In Art Symposium*, one of the decade’s most important gatherings of artists. On the first day of the symposium there was also a report on *Homage to New York*. Metzger was aware of the work’s importance.

Tinguely presented his conception of Auto-Destructive Art in his artistic praxis. Thus his *Homage to New York* was the first manifestation of this direction in the form of an installation and a performative act, establishing the concept of auto-destruction in the artistic world at large. His subsequent works in this field, the *Études pour une fin du monde* in 1961 in the garden of the Louisiana Museet in Denmark and in the following year in the Nevada desert, met with a broad based response in the media – in the first case not least because during the destructive process a pigeon was killed, which the tabloid press took as an opportunity to focus on this alleged scandal. The two works were even more extreme in their destructive power than *Homage to New York*. Explosive materials were now employed.

TEMPORARY ART IN EXTERNAL SPACE

The two artists developed numerous projects which were to take place outside museums and galleries, preferably in public spaces. “Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies.” Thus begins Metzger’s first manifesto from the year 1959 with the title *Auto-Destructive Art*. Just under two years later, on June 23, 1961, he conducted his *South Bank Demonstration*, the first enactment of art in a public space in Great Britain. This consisted of action acid painting and of mobile suspended panes of glass on the South Bank in London. Tinguely also produced numerous works for outside spaces, for example the monumental sculpture-cum-machine *La Vittoria* (1970) on the cathedral square in Milan. He set up kinetic works in a good number of other urban spaces, the majority of which were fountains. Just a few months after *Homage to New York* he organized *La Procession* in Paris, an artistic event

¹³ Gustav Metzger, Conversation with the author, Darmstadt, 3–4 April 1989.

¹⁴ Denise Chervet, *Jo Siffert & Jean Tinguely. Zwei Weltstars aus der Schweizer Provinz*, TV film, SF1, March 12, 2007.

¹⁵ Jean Tinguely, in: Pennebaker, as footnote 9.

¹⁶ “Time Magazine”, Art: “Homage to New York”, March 28, 1960. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,826163,00.html>.

in the form of a parade. On May 19, 1960, Tinguely's traveling machine works were conducted through the urban space of Paris as a kind of pageant-like procession. His *Homage to New York* itself took place in front of an invited audience in the garden of the Museum of Modern Art in New York and is thus not to be seen as a public art project. The work was, however, designed for an external space and a large audience. Originally, Tinguely intended it for a large-scale meeting hall or a car-park in the center of New York, which would have been a public space setting.¹⁷

APOCALYPTIC THOUGHT

Apocalyptic visions emerge in times of crisis – out of the experience of political and social repression, or out of the recognition of the senselessness of life and history. Such scenarios give rise to eschatological conceptions of doom. The precondition for this is an historical model that proceeds on the assumption of a possible end of the world and a total transformation. Metzger's fears of a global catastrophe are based above all on three observations: 1. the political development of a society that can bring about a genocide such as the Holocaust, 2. the global threat embodied in the nuclear arms race and the Cold War, and 3. technological developments causing a contamination of our environment. Point 2 is valid also for the auto-destructive works of Tinguely. He produced several works which destroyed themselves in impressive action art happenings: the first was dedicated to the metropolis of New York, the subsequent ones to the entire world. In any event, the two main protagonists of auto-destructive art saw in the early 1960s the threat of an imminent end of the world. Thus artistic destruction is the first ascertainment of the apocalypse. The apocalyptic artist takes on the role of a prophet of doom. He is simultaneously perpetrator (destroyer) and victim (of the catastrophe). Auto-Destructive Art is the art of a time at the end of time.

¹⁷ Hoffmann, as footnote 11, p. 56.

DAS NICHTS KONSTRUIEREN

BORIS GROYS

Es besteht kein Zweifel daran, dass die Kunst des 20. Jahrhunderts die Zerstörung umfangreicher und radikaler thematisiert hat als je eine Kunstepoche zuvor. Aber diese Thematisierung nahm darüber hinaus eine neue Form an. Selbstredend hat auch die vorhergehende Kunst gerne Gewalt- und Zerstörungshandlungen oder vom Zahn der Zeit bzw. durch Menschenhand zerstörte Ruinen antiker Kulturen dargestellt. Insbesondere für die religiöse Kunst des Christentums waren das Martyrium Christi und der Heiligen sowie die gewaltsame Bestrafung der Sünder bevorzugte Sujets. All diesen Darstellungen der Gewalt und des Zerstörens zum Trotz blieb aber die der Darstellung zugrunde liegende Bildtradition selbst lange relativ unverändert. Im Gegensatz dazu gehörte zu den primären von der Kunst des 20. Jahrhunderts praktizierten Zerstörungsformen just die der überkommenen bildnerischen Tradition.

Der Diskurs der künstlerischen Avantgarde des anbrechenden 20. Jahrhunderts nutzt viele dem Militärbereich entlehene Begriffe, den Begriff der Avantgarde (Vorhut) eingeschlossen. Man sprach davon, die Normen zu sprengen, die Traditionen zu zerstören, Tabus zu brechen, gewisse künstlerische Strategien zu verfolgen, bestehende Einrichtungen anzugreifen usw. Die Künstler der klassischen Avantgarde sahen sich selbst als Agenten der Negierung, der Zerstörung, der Eliminierung aller herkömmlichen Kunstformen. Gemäss der berühmten, der Hegel'schen Dialektik verpflichteten Maxime „Negieren heisst kreieren“, die Autoren wie Bakunin oder Nietzsche als „aktiven Nihilismus“ propagiert hatten, fühlten sich die Künstler der Avantgarde berufen, neue Ikonen durch die Zerstörung der alten zu schaffen. Die Radikalität eines modernen Kunstwerks war an dem Grad zu messen, mit dem es eine bestehende Tradition zerstörte. Obwohl die Moderne selbst oft genug

zum historischen Phänomen erklärt wurde, hat das Radikalitätskriterium bis heute nichts von seiner Relevanz für unsere Bewertung von Kunst eingebüsst. Nach wie vor ist das Schlimmste, was man über einen Künstler sagen kann, dass seine Kunst „harmlos“ sei.

So inszenierte die künstlerische Avantgarde das Martyrium des Bildes, das an die Stelle des christlichen Bildes des Martyriums getreten war. Ja, die Art und Weise, in der die Avantgarde den Korpus des traditionellen Bildes malträtierte, erinnert durchaus an die Peinigungen, die in der Ikonografie des mittelalterlichen Christentums dem Körper Christi und denen der Heiligen zugefügt wurden: Das Bild wurde – sei es symbolisch oder tatsächlich – zersägt, zerschnitten, zerschmettert, durchstossen, aufgespießt, durch den Dreck gezogen und dem Spott preisgegeben. Natürlich entsprang dies nicht dem sadistischen Trieb, die Leiber unschuldiger Gemälde grausam zu martern. Ebenso wenig bereitete das Demolieren und Zerstören den Weg für die Ersetzung neuer Bilder oder die Einführung neuer Werte. Weit davon entfernt, denn es waren die Bilder des Demolierens und Zerstörens selbst, die hier als Ikonen neuer Wertvorstellungen und einer neuen Epoche dienten. Im Kontext der Avantgarde begann die Geste des Destruktiven, Ikonoklastischen als künstlerisches Instrument zu funktionieren, wobei sie weniger als Mittel zur Zerstörung alter Ikonen als vielmehr zur Schaffung neuer Bilder – oder sogar neuer Ikonen – eingesetzt wurde.

Die so radikalisierte Thematisierung der Zerstörung in der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde vielfach nicht nur als Auswirkung von Kriegen, dramatischem technischem Fortschritt und sozialen Revolutionen gedeutet, sondern auch als heftige Reaktion gegen die Kommerzialisierung der Kunst, die charakteristisch für die Epoche war, in der die Avantgarde entstand. Alle Erklärungsansätze dieser Art sind allerdings etwas problematisch, wenn man bedenkt, dass radikale Brüche, Umwälzungen, Kriege und Naturkatastrophen die Welt nicht zum ersten Mal heimsuchten. Und die Kunst war zu keiner Zeit frei von der Macht des Geldes. Dabei haben Künstler vor der Avantgarde nie – es sei denn, symbolisch – Gewalt und Zerstörung praktiziert, statt sie einfach abzubilden. Dass die Kunst die Gewalt nunmehr gegen das Ich umlenkte, lässt sich, und wurde oft genug, im Sinne Nietzsches als Symptom der Dekadenz und des Nihilismus deuten: Zu schwach, um sich wirkungsvoll gegen eine unterdrückende Aussenwelt zu wehren, richtet der Einzelne seinen Widerstand gegen sich selbst. Oder, im Falle der Avantgarde, gegen die eigene Kunst. Eine solche Erklärung

basiert jedoch auf einem Missverständnis. Die Zerstörungen der Avantgarde wurden nie gegen die Subjektivität des Künstlers als solche gerichtet, sondern gegen alles, was seine Subjektivität versklavte, sie der Welt unterjochte, sie so um jede Hoffnung auf Gestaltungsmöglichkeit und Souveränität brachte. Um sich gegen diesen Hoffnungsverlust zu wehren, nahm die avantgardistische Konstruktion der Subjektivität die Form eines strategischen Rückzugs von der Welt an.

Dieser Rückzug aus der Welt soll aber auch nicht als Eskapismus oder eine *L'art-pour-l'art*-Einstellung missgedeutet werden. Wie Michel Foucault in seiner Analyse der antiken griechischen und römischen Praxis des Selbstentwurfs sowie auch der christlichen *metanoia* zwingend dargelegt hat,¹ gilt vielmehr: Erst durch die Rückkehr zum Ich und zum „*souci de soi*“ entdeckt das Subjekt die Kraft und die Fähigkeit, sich selbst zu regieren, eine zentrale Voraussetzung der Selbstermächtigung und der Fähigkeit, andere zu regieren. Man muss die eigene Subjektivität von allem Versklavenden leeren, d. h. sich vom Gefängnis des Körpers und der Welt befreien, um eine freie, selbstständige Tat vollbringen zu können. Ein solches souveränes Handeln ist auch ein revolutionäres Handeln.

Was ist also eine Revolution? Sie bedeutet nicht unbedingt den Prozess des Aufbaus einer neuen Gesellschaft – das ist das Ziel der nachrevolutionären Epoche –, sondern vielmehr die radikale Zerstörung der bestehenden Gesellschaft. Diese revolutionäre Zerstörung zu akzeptieren, fällt psychologisch keineswegs leicht. Wir neigen dazu, uns den radikalen Zerstörungskräften zu widersetzen, weil wir unserer Vergangenheit mitfühlend und nostalgisch gegenüberstehen – und noch mehr vielleicht der gefährdeten Gegenwart gegenüber. In dieser Hinsicht war die frühe europäische Avantgarde, zumal die russische, die stärkstmögliche Medizin gegen jede Form von Mitleid und Nostalgie. Das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch war die radikalste Geste der Bejahung der bevorstehenden Revolution. Es kündete den Tod jeglicher kultureller Nostalgie, jeglicher sentimentaler Anhänglichkeit an die Kultur der Vergangenheit an. Das *Schwarze Quadrat* war wie ein offenes Fenster, durch das die revolutionären Geister der radikalen Zerstörung den kulturellen Raum betreten und in Asche legen konnten.

Ein gutes Beispiel für Malewitschs eigene, anti-nostalgische Einstellung ist sein zwar kurzer, aber wichtiger Text „Über das Museum“ aus dem Jahr 1919. Zu der Zeit fürchtete die neue

¹ Siehe: Michel Foucault, „Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3“, Frankfurt am Main 1989.

Sowjet-Regierung, dass die alten Museen und Kunstsammlungen Russlands im Bürgerkrieg und im allgemeinen Zusammenbruch staatlicher Einrichtungen sowie der Volkswirtschaft zerstört werden könnten. Die Kommunistische Partei reagierte darauf, indem sie versuchte, die Sammlungen zu sichern und zu retten. In seinem Text protestiert Malewitsch gegen diese museumsfreundliche Politik der Sowjetmacht, indem er an den Staat appelliert, nicht zugunsten der alten Kunstsammlungen zu intervenieren, da deren Zerstörung den Weg für eine wahrhaftige, lebendige Kunst bahnen könne. Er schrieb:

„Das Leben weiss, was es tut, und wenn es danach strebt zu zerstören, dann soll man sich nicht einmischen, denn in dieser Störung verbauen wir den Weg zu neuen Vorstellungen eines in uns geborenen Lebens. Wenn wir einen Toten verbrennen, erhalten wir ein Gramm Asche, folglich finden auf einem Apothekenregal tausende Friedhöfe Platz. Wir können den Konservativen ein Zugeständnis machen und ihnen freistellen, alle schon toten Epochen anzubrennen und eine Apotheke einzurichten.“

Später gibt Malewitsch ein konkretes Beispiel, was er meint:

„Ihr Ziel ist immer ein und dasselbe, selbst wenn der Betrachter vor der Asche von Rubens und seiner ganzen Kunst steht – er wird eine Menge Vorstellungen entwickeln, vielleicht lebendigere als das wirkliche Bild (und man braucht weniger Platz).“²

Malewitsch schlägt also vor, dass die Kunst der Vergangenheit nicht gerettet, sondern ohne Sentimentalität und Reue zerstört werden soll. Es sollen die Toten die Toten begraben. Bezeichnenderweise thematisiert er nicht die Möglichkeit, dass seine eigene Kunst zerstört werden könnte. Im Gegenteil war er bekanntlich bereits dabei, neue sowjetstaatliche Kunstsammlungen zusammenzutragen. Die frühen Beispiele Auto-Destruktiver Kunst lassen sich eher in der vergleichsweise ruhigen Schweiz finden als in der turbulenten Instabilität des revolutionären Russlands.

² Kasimir Malewitsch, *Über das Museum*, zitiert nach Boris Groys/Aage Hansen-Löwe (Hg.): „Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde“, Frankfurt am Main 2005, S. 204, 205.

Ein besonders wichtiges, frühes Beispiel solch einer autodestruktiven Kunstpraxis bietet Hugo Ball. In seinem Tagebuch „Die Flucht aus der Zeit“ beschreibt Ball das „simultane Gedicht“, das am 29. März 1916 von Huelsenbeck, Tzara und Janko im Züricher Cabaret Voltaire vorgetragen wurde, wobei gleichzeitig gestört, parallel rezitiert, gesungen und gepfiffen wurde. Ball merkt an: „Die Geräusche (ein minutenlang gezogenes rrrrr, oder Polterstösse oder Sirenengeheul und dergleichen) haben eine der Menschenstimme an Energie überlegene Existenz.“ Er führt aus: „Das ‚Poème simultan‘ handelt vom Wert der Stimme. Das menschliche Organ vertritt die Seele, die Individualität in ihrer Irrfahrt zwischen dämonischen Begleitern. Die Geräusche stellen den Hintergrund dar; das Unartikulierte, Fatale, Bestimmende. Das Gedicht will die Verschlungenheit des Menschen in den mechanistischen Prozess verdeutlichen. In typischer Verkürzung zeigt es den Widerstreit der *vox humana* mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf unentrinnbar sind.“ Etwa drei Monate später – am 23. Juni 1916 – schreibt Ball in seinem Tagebuch, er habe „eine neue Gattung von Versen ‚Verse ohne Worte‘ oder Lautgedichte“ erfunden. Das von Ball beschriebene Lautgedicht lässt sich als Autodestruktion des herkömmlichen Gedichts deuten: Der Gedichtstext wird zu einer blossen Lautkombination, d. h. zu blossem Geräusch. In dem gleichen Tagebuchpassus beschreibt Ball seine Erfahrung, als er sein erstes Lautgedicht öffentlich im Cabaret Voltaire vortrug. Seine Schilderung endet mit folgendem Satz: „Da erlosch, wie ich es bestellt hatte, das elektrische Licht, und ich wurde vom Podium herab schweissbedeckt als ein magischer Bischof in die Versenkung getragen.“³ Den ersten öffentlichen Vortrag eines Lautgedichts erlebte und schilderte Ball also als aufreibenden Kampf zwischen der menschlichen Stimme und den dämonischen Mächten des Geräusches. Den Kampf gewinnt Ball zwar – wobei er zum magischen Bischof wird –, aber nur durch die Integration der dämonischen Mächte der Zerstörung in die eigene dichterische Aufführung und indem er ihnen erlaubt, dass sie seine Stimme zu blossem Geräusch reduzieren. Dabei führt Ball diese Reduzierung der eigenen Stimme zu einem Geräusch als eine Art halb profanes, halb sakrales magisches Ritual vor.

Durch diesen Akt der Autodestruktion eines Gedichts wird Ball aus der von Derrida in „Die Stimme und das Phänomen“ so eloquent beschriebenen Gefangenschaft der eigenen Stimme befreit.⁴

³ Hugo Ball, „Die Flucht aus der Zeit“, mit einem Vorwort von Emmy Ball-Hennings, Luzern 1946.

⁴ Jacques Derrida, „Die Stimme und das Phänomen“, Frankfurt am Main 2003.

Das Ergebnis ist nicht bloss ein Null-Objekt wie im Fall des *Schwarzen Quadrats* von Malewitsch, das trotzdem Objekt bleibt, nur mit einer Null-Geste, die herstellt und gleichzeitig das Hergestellte zerstört – eine Strategie, die später von Künstlern wie Gustav Metzger oder Jean Tinguely fortgesetzt wurde. Diese Null-Geste ist das wahre Bild dessen, was wir als ein „ganzes Leben“ bezeichnen, wobei ein ganzes Leben sich nicht auf einen „Lebenssinn“, auf eine „Lebensleistung“, auf jedwede Produktivität oder historische Relevanz reduzieren lässt. Womit wir es hier zu tun haben, ist vielmehr eine selbstständige, souveräne Null-Zeit, die sich nicht integrieren lässt, in welche produktive Epoche der Vergangenheit, in welche Geschichte des Wachstums, des Akkumulierens oder des Wandels auch immer. Diese Null-Zeit der Null-Geste erinnert an Batailles Theorie des Verlusts und der Aufopferung:⁵ Durch den freiwillig herbeigeführten Verlust (von Reichtum, Zeit usw.) etabliert sich das Subjekt als freies, souveränes Subjekt, das nicht mehr äusseren Zielsetzungen unterworfen, nicht mehr Sklave äusserer Gegenstände – auch nicht der eigenen Kunstproduktion – ist. Wie es Metzger formuliert: „Ich bin kein Maschinenstürmer. Ich zerstöre nicht: ich schaffe Ideen, die über das herrschende Chaos hinausgehen können. Ich habe die autodestruktive Kunst immer als konstruktive Kraft aufgefasst. Ich tue dies immer noch.“ Diese Aussage erinnert den Leser an die Bemerkung Malewitschs: „[...] wenn der Betrachter vor der Asche von Rubens und seiner ganzen Kunst steht – er wird eine Menge Vorstellungen entwickeln, vielleicht lebendigere als das wirkliche Bild (und man braucht weniger Platz).“ In beiden Fällen dient die destruktive wie die autodestruktive Kunst der Konstruktion des Subjekts, der Konstruktion des Ichs – befreit von den herkömmlichen kulturellen Sachzwängen.

Aber ein so souveränes Nicht-Ereignis ist erst dann möglich, wenn es sichtbar wird. Ansonsten könnte es sein Subjekt nicht als souveränes Subjekt setzen. Um wirksam zu sein, muss die (auto-)destruktive Kunst öffentlich gemacht werden. Das Subjekt dieser Kunst soll sich nicht nur privat befreit „fühlen“, es soll auch öffentlich als souverän anerkannt werden. Im Falle der griechischen Philosophie, wie sie von Foucault beschrieben wurde, garantierte die griechische Agora der philosophischen Praxis der Selbstentleerung eine öffentliche Sichtbarkeit und Relevanz. Unter den Bedingungen des 20. Jahrhunderts verleiht der Aufstieg der visuellen Massenmedien den modernen und zeitgenössischen Künstlern

eine ähnliche Sichtbarkeit, die über die kleine Bühne des Cabaret Voltaire hinausführt.

In der Tat entstand während des 20. Jahrhunderts mit den visuellen Massenmedien die mit Abstand grösste und mächtigste Maschine zur Bilderproduktion, ungemein weitläufiger und wirksamer als je ein vergangenes oder zeitgenössisches Kunstsystem zuvor. Es erreichte ein Niveau an Bilderherstellung und -verbreitung, mit dem der einzelne Künstler bzw. die einzelne Künstlerin bei allen handwerklichen Fähigkeiten nie auch nur ansatzweise konkurrieren könnte. Es hat also den Anschein, dass der Künstler – dieser letzte kunstfertige Handwerker der heutigen Moderne – keine Chance hat, der kommerziell betriebenen Bilderherstellungsmaschine den Rang streitig zu machen. Den Künstlern der Avantgarde gelang es aber, sich dem hoffnungslosen Wettbewerb mit den visuellen Massenmedien zu entziehen: statt mit diesen zu konkurrieren, liessen sie sich von ihnen zum Berichtsstoff machen. Künstler wie Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch, Hugo Ball oder Marcel Duchamp schufen mediale Erzählstrukturen, in denen sie als öffentliche Figuren fungierten, wobei sie Zeitungsartikel, Lehrveranstaltungen, Schreiben, Auftritte und die eigene Bildproduktion als gleich relevant einsetzten. Bereits Friedrich Nietzsche hatte diesen Wandel registriert, indem er bekanntlich formulierte, es sei besser, Kunstwerk zu sein als Künstler.

Lange besass das Nichts nur eine einzige sichtbare Form, die des menschlichen Körpers. Die Selbstentleerung und Askese, die zur Ich-Werdung führten, wurden als philosophische oder religiöse Operationen aufgefasst, die sich ausschliesslich innerhalb des menschlichen Körpers vollzogen. Noch in seinem „Das Sein und das Nichts“ definierte Sartre das „Nichts“ als eine Subjektivität, die sich nur in der menschlichen Statur „objektivieren“ liesse. Währenddessen aber machten sich die „Geisteswissenschaften“ – etwa die Psychologie, die Soziologie usw. – daran, die menschliche Subjektivität der Welt einzuschreiben. Jeder erhielt seine kulturelle Identität. Folglich war der Mensch nicht mehr eine Erscheinungsform des Nichts, was eine Gefährdung des Nichts bedeutete. Sollte das Nichts aber aus der Welt völlig verschwinden, so wäre eine negative, kritische, revolutionäre Einstellung ein Ding der Unmöglichkeit: Jede kritische Haltung liesse sich auf den „reellen“, positiven Ursprung reduzieren – und somit erneut dem Status quo einschreiben.

Man kann sagen, dass die künstlerische Avantgarde dem Nichts eine neue, künstliche Form verlieh, indem sie Null-Objekte

⁵ Siehe Georges Bataille, *Der verfernte Teil*, in: „Das theoretische Werk I: Die Aufhebung der Ökonomie“, München 1985.

schuf und Null-Gesten vollbrachte. Auf diese Art und Weise hat die (auto-)destruktive Kunst das Nichts in die Welt neu eingeführt. Und hat so einer kritischen, negativen, revolutionären Haltung eine neue Ausgangsbasis verschafft. Diese Kunst zeigt aber natürlich nicht nur die Möglichkeit einer Neueinführung des Nichts in die Welt, sondern auch die Grenzen dieser Neueinführung. Indem dem Nichts eine gewisse visuelle Form gegeben wird, schafft die Kunst die Möglichkeit, das Nichts als ein Etwas zu (miss-)deuten. Wie bereits gesagt, schaffen symbolische oder reelle Zerstörungen herkömmlicher Bilder und Kunstgegenstände immer neue Bilder, Bilder der Zerstörung. Werden diese Bilder auch zerstört, bleibt immer ein Bericht über die Zerstörung zurück, und sei es nur als Legende, Erzählung oder Gerücht. Und dies bedeutet wiederum, dass das Nichts immer übersehen werden kann, wobei sich die Form des Nichts als bloße materielle „reine Form“ deuten lässt. Die Auto-Destruktive Kunst wäre mithin wohl der beste Weg, die verschiedenen Arten zu erforschen, durch die das Nichts in die Welt kommt – und gleichzeitig von dieser gefährdet wird.

CONSTRUCTING NOTHINGNESS

BORIS GROYS

There is no doubt that the art of the 20th century thematized destruction more extensively and in a more radical way than any art before it. But this thematization also took on a new form. Art of previous times, of course, also liked to depict acts of violence and destruction or ruins that remained from ancient civilizations destroyed by time or man's hand. Christian religious art, in particular, concentrated on representations of the martyrdom of Christ, the saints and the violent punishment of the sinful. All such representations of violence and destruction notwithstanding, the pictorial tradition itself that was used for these representations remained for a long time relatively stable. In contrast, one of the primary forms of destruction practiced by the art of the 20th century was that of the pictorial tradition it had inherited.

Avant-garde art discourse at the beginning of the 20th century made use of many concepts from the military sphere, including the very notion of the avant-garde itself. There was talk of exploding norms, destroying traditions, violating taboos, practicing certain artistic strategies, attacking the existing institutions, etc. The artists of the classical avant-garde saw themselves as agents of negation, destruction and the eradication of all traditional forms of art. In accordance with the famous dictum "negation is creation," which was inspired by the Hegelian dialectic, and propagated by authors such as Bakunin or Nietzsche under the title of "active nihilism," avant-garde artists felt themselves empowered to create new icons through the destruction of the old ones. The radicality of a modern work of art was to be gauged by the extent to which it destroyed a given tradition. And although modernity itself has often enough been declared a historical phenomenon, to this very day this criterion of radicality has lost nothing of its relevance to our evaluation of art. The worst thing that can be said of an artist continues to be that his or her art is "harmless."

Thus, the artistic avant-garde staged the martyrdom of the image that replaced the Christian image of martyrdom. Indeed, the ways in which the avant-garde abused the body of the traditional image are utterly reminiscent of the tortures inflicted on the bodies of Christ and the saints in the iconography of medieval Christianity: the image was – in symbolic or real terms – sawed apart, cut up, smashed into fragments, pierced, spiked, drawn through dirt and exposed to ridicule. Of course, this was by no means driven by some sadistic urge to cruelly maltreat the bodies of innocent images. Nor is all this wreckage and destruction intended to clear the way for the emergence of new images and the introduction of new values. Far from it, for it was the images of wreckage and destruction themselves that served here as the icons of new values and new times. In the context of the avant-garde, the destructive, iconoclastic gesture began to function as an artistic device, deployed less as a means of destroying old icons than as a way to generate new images – or, indeed, new icons.

This radicalized thematization of destruction among 20th-century art was often not only interpreted as an effect of wars, dramatic technological advancements, and social revolutions, but also as a violent reaction against the commodification of art which was characteristic of the historical period in which the avant-garde emerged. However, all explanations of this kind are somewhat problematic, given that this was not the first time the world had undergone such radical changes, upheavals, wars and natural catastrophes. And art has never been free from the power of money. At the same time, prior to the avant-garde, artists never practiced – unless symbolically – violence and destruction, instead of simply depicting them. This re-direction of violence by art against the self can be – and was often enough – interpreted in Nietzschean terms as a symptom of decadence and nihilism: too weak to practice any effective resistance against the oppressive external world, the subject redirects this resistance against his or herself. Or, in the case of the avant-garde, against one's own art. But such an explanation is based on a misunderstanding. The avant-gardist destructions were never directed against the artist's subjectivity as such but against everything that enslaved this subjectivity, that subjugated this subjectivity to the world, and thereby deprived it of any hope of agency or sovereignty. In order to combat this loss of hope, the avant-gardist construction of subjectivity took a form of a strategic withdrawal from the world.

However, this withdrawal from the world should not be further misunderstood as a manifestation of the escapism or *l'art pour l'art* attitude. As Michel Foucault persuasively demonstrated in his analysis of the ancient Greek and Roman practices of production of the self, as well as of

the Christian metanoia,¹ it is through the return to oneself and “*souci de soi*” that the subject discovers his or her power and capability to govern oneself – which is a central precondition of self-empowerment and ability to govern the others. One must empty out one's own subjectivity of everything that enslaves it, i. e. free oneself from the prison of the body and the world, to become able to implement a free, sovereign action. Such a sovereign action is also a revolutionary action.

Then what is revolution? It is not necessarily the process of building a new society – this is the goal of the post-revolutionary period – it is rather a radical destruction of the existing society. The act of accepting this revolutionary destruction is not an easy psychological operation. We tend to resist the radical forces of destruction, being compassionate and nostalgic toward our past – and maybe even more so toward our endangered present. In this sense the early European avant-garde and, especially, the Russian avant-garde was the strongest possible medicine against any kind of compassion and nostalgia. The *Black Square* by Malevich was the most radical gesture of the acceptance of the coming revolution. It announced the death of any cultural nostalgia, of any sentimental attachment to the culture of the past. The *Black Square* was like an open window through which the revolutionary spirits of radical destruction could enter the space of culture and reduce it to ashes.

A good example of Malevich's own anti-nostalgic attitude is his short but important text “On the Museum” from 1919. At that time the new Soviet government feared that the old Russian museums and art collections would be destroyed by civil war and the general collapse of state institutions and the economy. The Communist Party responded by trying to secure and save these collections. In his text, Malevich protested against this pro-museum policy of Soviet power by calling on the state to not intervene on behalf of the old art collections because their destruction could open the path to a true, living art. He wrote:

“Life knows what it is doing, and if it is striving to destroy one must not interfere, since by hindering we are blocking the path to a new conception of life that is born within us. In burning a corpse we obtain one gram of powder: accordingly thousands of graveyards could be accommodated on a single chemist's shelf. We can make a concession to conservatives by offering that they burn all past epochs, since they are dead, and set up one pharmacy.”

¹ See Michel Foucault, “The Government of Self and Others. Lectures at the College de France 1982–1983”, London: Palgrave Macmillan, 2010.

Later, Malevich gives a concrete example of what he means:

“The aim (of this pharmacy) will be the same, even if people will examine the powder from Rubens and all his art – a mass of ideas will arise in people, and will be often more alive than actual representation (and take up less room).”²

Thus, Malevich proposes not to save art of the past but to let it be destroyed without sentimentality and remorse. To let the dead bury the dead. But in a very telling way he does not thematize the possibility of destruction of his own art. It is well known that, on the contrary, he was engaged in the creation of the new Soviet state art collections. The early examples of Auto-Destructive Art are easier to find in the comparative tranquility of Switzerland than in the turbulent instability of revolutionary Russia.

An especially important early example of such an Auto-Destructive Art practice is offered by Hugo Ball. In his diary “Flight out of Time” Ball describes the “simultaneous poem” that was presented by Huelsenbeck, Tzara and Janko on March 29, 1916 at Cabaret Voltaire in Zurich during which the recital of the poem underwent noise, parallel recitative, singing and whistling. As Ball remarks: “Noises (an rrrr drawn out for minutes, and crashes, or sirens, etc.) are superior to the human voice in energy.” And he comments: “The ‘simultaneous poem’ has to do with the value of the voice. The human organ represents the soul, the individuality in its wanderings with its demonic companions. The noises represent the background – the inarticulate, the disastrous, the decisive. The poem tries to elucidate the fact that man is swallowed up in the mechanical process. In a typically compressed way it shows the conflict of the vox humana with a world that threatens, ensnares, and destroys it, a world whose rhythm and noise are ineluctable.” About three months later (on June 23, 1916), Ball writes in his diary that he has invented “a new genre of poems – namely, Lautgedichte (sound poetry).” The sound poetry, as described by Ball, can be interpreted as an auto-destruction of the traditional poem: the text of the poem becomes a pure combination of sounds, i. e. pure noise. Ball describes in the same passage of the diary his experience as he publicly read his first sound poem at the Cabaret Voltaire. And he ends his description with the following sentence: “Then the lights went out, as I had ordered, and bathed in sweat, I was carried out off the stage like a magical bishop.”³ The public reading of the sound poetry was thus experienced and described by Ball as an exhausting battle between human voice and demonic forces of noise. Ball wins this battle (becoming the magical bishop) – but

only by integrating the demonic forces of destruction into his own poetic performance, by allowing them to reduce his own voice to pure noise. And he performs this reduction of his own voice to a noise as a kind of half-profane, half-sacred magic ritual.

This act of auto-destruction of a poem liberates Ball from the captivity of one’s own voice that was so eloquently described by Derrida in his “Voice and Phenomenon”.⁴ What we have here is not merely a zero-object, like in the case of Malevich’s *Black Square*, which nevertheless remains an object, but a zero-object with a zero-gesture that produces and destroys what it has produced at the same time – a strategy that was continued later by such artists as Gustav Metzger or Jean Tinguely. This zero-gesture offers the true image of what we call a “lifetime” – a lifetime being irreducible to any “meaning of life”, any “life achievement”, any productivity and any historical relevance. Rather, what we are dealing with here is a sovereign zero-time that cannot be integrated in any historical productive time, in any history of growth, accumulation and change. This zero-time of a zero-gesture reminds one of Bataille’s theory of loss and sacrifice:⁵ through the voluntary induced loss (of wealth, time, etc.) the subject constitutes itself as a free and sovereign subject that is not subjected any more to any external goals and also is not enslaved by any external objects – not even by his or her own art production. As Metzger says: “I am not a Luddite. I don’t destroy; I create ideas that can go beyond the present chaos. I have always seen auto-destructive art as constructive force. I still do.” This statement reminds the reader of the Malevich’s remark that “if people will examine the powder from Rubens and all his art – a mass of ideas will arise in people.” In both cases, destructive and auto-destructive art serves the construction of the subject, construction of the self – being liberated from traditional cultural restraints.

At the same time such a sovereign zero-event is possible only if it becomes visible. Otherwise it would not be able to constitute its subject as a sovereign subject. (Auto-) destructive art must be practiced publicly to be effective. The subject of this art should not only privately “feel” him- or herself as being liberated but also be recognized publicly as being sovereign. In the case of ancient Greek philosophy, as it was described by Foucault, it was the Greek agora that guaranteed the philosophical practice of self-emptying its public visibility and relevance. Under the conditions of the 20th century it is the rise of the visual mass media that gave to the modern and contemporary artists the same kind of visibility – transcending the small stage of Cabaret Voltaire.

Indeed, during the 20th century the visual mass media has emerged as by far the largest and most powerful machine for producing images – vastly more extensive and effective than any historically known or contemporary

² Kazimir Malevich, *On the Museum*, in Kazimir Malevich, “Essays on Art”, Vol. 1, New York, NY: George Wittenborn, 1971, pp. 68–72.

³ Hugo Ball, “Flight out of Time. A dada Diary”, ed. and with an introduction by John Elderfield, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996, pp. 57, 71.

⁴ Jacques Derrida, “La voie et le phénomène”, Paris: PUF, 1967.

⁵ See Georges Bataille, “The Accursed Share”, Vol. 1, New York: Zone Books, 1989.

art system. It functions at a level of image production and distribution with which an individual artist with his or her artisan skills could never hope to compete. So it seems that the artist — this last craftsman of present-day modernity — stands no chance of rivaling the supremacy of this commercially driven image-generating machine. But the artists of the avant-garde found a way out of the hopeless competition against the visual mass media: instead of competing with it they chose to be covered by it. Such artists as Vassili Kandinsky, Kazimir Malevich, Hugo Ball or Marcel Duchamp created media narratives in which they acted as public personas using press articles, teaching, writing, performance and their own image production at the same level of relevance. Already Friedrich Nietzsche registered this transformation and famously wrote that it is better to be an artwork than to be an artist.

For a long time nothingness had only one visible form — the form of a human body. The self-emptying, the askesis that produced subjectivity were understood as a philosophical or religious operations taking place exclusively inside the human body. In his “Being and Nothingness” Sartre, still, defined “nothingness” as subjectivity that can become “objectified” only in the human form. But, meanwhile, the “humanities”, like psychology, sociology, etc. inscribed the human subjectivity into the world. Everybody got his or her cultural identity. Thus, the human being ceased to be a form of nothingness — and nothingness became endangered. However, the complete disappearance of nothingness from the world would make any negative, critical, and revolutionary attitude impossible. Any such critical attitude would then be able to be reduced to its “real”, positive source — and in this way it would be re-inscribed into the status quo.

One can say that the artistic avant-garde gave to nothingness a new, artificial form — by creating zero-objects and making zero-gestures. In this way (auto-) destructive art reintroduced nothingness into the world — and thus created a new starting point for a critical, negative, revolutionary attitude. But, of course, this art demonstrates not only the possibility of re-introduction of nothingness into the world but also the limitations of this re-introduction. By giving to nothingness a certain visual form, art creates a possibility to (mis)interpret nothing as something. As has already been said, symbolic or real destructions of the traditional images and art objects always create new images — images of destruction. If these images are also destroyed, then there is always a record of this destruction — at least in a form of legend, story or rumor. And that means that nothingness can always be overlooked — and the form of nothingness be interpreted as a merely material “pure form.” Thus, auto-destructive art can be seen as the best way to explore the modes in which nothingness comes into the world — and gets endangered by it.

WERKLISTE LIST OF WORKS

NINA BEIER & MARIE LUND

HISTORY MAKES A YOUNG MAN OLD, 2008
Kristallkugel, die zu ihrem Ziel (dem Ausstellungsort)
gerollt wurde, Ø 10 cm | Crystal ball rolled
to its destination (site of the exhibition), Ø 3.94 in
Courtesy Croy Nielsen, Berlin

MONICA BONVICINI

PLASTERED, 1998
Rigipsplatten und Styropor
Drywall panels and styrofoam plates
Courtesy of the Artist

PAVEL BÜCHLER

MODERN PAINTINGS NO. A26
(*GREEN, PURPLE, BLUE AND GREY ABSTRACT*,
MANCHESTER, APRIL 1999)
Wiederverwertete Farbe auf Leinwand, 126 x 117 cm
Reclaimed paint on canvas, 49.61 x 46.06 in
Courtesy of the Artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin

MODERN PAINTINGS NO. A31
(*CARTOON CHARACTERS ON BROWN GROUND*,
MANCHESTER, APRIL 1999)
Wiederverwertete Farbe auf Leinwand, 69,5 x 114 cm
Reclaimed paint on canvas, 27.36 x 44.88 in
Courtesy of the Artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin

MODERN PAINTINGS NO. A33
(*BLACK, RED AND WHITE CHESS BOARD PATTERN WITH GREEN STRIPE*,
MANCHESTER, JUNE 1999)

Wiederverwertete Farbe auf Leinwand, 90 x 41,5 cm
Reclaimed paint on canvas, 35.43 x 16.34 in
Courtesy of the Artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin

MODERN PAINTINGS NO. A35

(*BLUE WAVY PATTERN*,
MANCHESTER, JUNE 1999)
Wiederverwertete Farbe auf Leinwand, 58 x 61 cm
Reclaimed paint on canvas, 22.83 x 24.02 in
Courtesy of the Artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin

MODERN PAINTINGS NO. A37

(*FRAGMENT OF GREY, BLUE, ORANGE*,
RED AND WHITE GEOMETRIC ABSTRACT "MALAISE",
MANCHESTER, JULY 2000)
Wiederverwertete Farbe auf Leinwand, 44 x 37 cm
Reclaimed paint on canvas, 17.32 x 14.57 in
Courtesy of the Artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin

MODERN PAINTINGS NO. A39
(*CROUCHING MALE FIGURE IN BRIGHTLY LIT WINDOW*,
MANCHESTER, JULY 2000)

Wiederverwertete Farbe auf Leinwand, 67 x 130 cm
Reclaimed paint on canvas, 26.38 x 51.18 in
Courtesy of the Artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin

NINA CANELL

PERPETUUM MOBILE (40 KG), 2009–2010
Wasserbehälter, Hydrophon, Nebelmaschine,
Verstärker, Kabel und 40 kg Zement | Water bucket, hydrophone,
mist-machine, amplifier, cable and 40 kg cement
Courtesy Konrad Fischer Galerie, Berlin/Düsseldorf

JIMMIE DURHAM

ST. FRICO, 1997
Kühlschrank und zwei Videoprojektionen
Refrigerator and two video projections

STONING THE REFRIGERATOR, 1996
Video, Farbe, Ton | Video, color, sound, 4' 27''

DOCUMENTARY OF
STONING THE REFRIGERATOR, 1996
Video, Farbe, Ton | Video, color, sound, 6' 26''
Collection Ministry of Culture
Directorate-General for the Arts, Lisbon, Portugal

ALEXANDER GUTKE

THE WHITE LIGHT OF THE VOID, 2002
16 mm Filmprojektion | 16 mm film projection, 1'
Courtesy Galerija Gregor Podnar, Berlin/Ljubljana

ALEX HUBBARD

CINÉPOLIS, 2007
Video, Farbe, Ton | Video, color, sound, 1' 51''
Courtesy of the Artist and Maccarone Gallery, NYC

MARTIN KERSELS

TUMBLE ROOM, 2001
Mixed media
Courtesy Deitch Archive, New York

PINK CONSTELLATION, 2001
Video, Farbe, Ton | Video, color, sound, 20'
Courtesy Deitch Archive, New York

MICHAEL LANDY

BREAK DOWN, 2001
Video-Dokumentation | Video documentation, 16' 36''
Courtesy of the Artist and Thomas Dane Gallery, London

LIZ LARNER

CORNER BASHER, 1988
Stahl, Edelstahl und Elektromotor mit Geschwindigkeitsregler
Steel, stainless steel and electric motor with speed-control mechanism
Courtesy Galerie Michael Janssen, Berlin

CHRISTIAN MARCLAY

GUITAR DRAG, 2000
Video, Farbe, Ton | Video, color, sound, 14'
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

KRIS MARTIN

100 YEARS, 2004
Edition 2/10
Mixed media, Ø 20 cm | Ø 7.87 in
Collection My Private

ARIEL OROZCO

DOBLE DESCASTE, 2005
Fuji Crystal Chromogenic C-print, 150 x 240 cm | 59.06 x 94.49 in
Private Collection, Rome
Courtesy Federica Schiavo Gallery

MICHAEL SAILSTORFER

UNTITLED (BULB), 2010
16-mm-Film, Farbe | 16 mm film, color, 2'
Courtesy Galerie Johann König, Berlin

ARCANGELO SASSOLINO

UNTITLED, 2007
Hydraulisch betriebene Stahlpresse und Holz
Hydraulically powered steel squeezing machine and wood
Sammlung Galerie Nicola von Senger, Zürich

JONATHAN SCHIPPER

THE SLOW INEVITABLE DEATH OF AMERICAN MUSCLE, 2007–2008
Zwei Autos, Stahlträger, Hydraulik und elektrische Teile
Two automobiles, steel eye beams,
hydraulic pump and electrical parts
The West Collection

ARIEL SCHLESINGER

BUBBLE MACHINE, 2006
Gas, Seifenblasen, Leiter, elektrische Bohrmaschine, Holz,
Hocker und Hochspannungstransformator
Gas, soap bubbles, ladder, electric drill, wood,
stools and high voltage transformer
Private Collection, Slovenia

ROMAN SIGNER

STUHL, 2002
Video, Farbe, Ton | Video, color, sound, 5' 27''
Courtesy of the Artist

RAMPE, 2008

Video, Farbe, Ton | Video, color, sound, 7' 03''
Courtesy of Aufdi Aufdermauer / videocompany.ch

JOHANNES VOGL

OHNE TITEL (MARMELADENBROTSTREICHMASCHINE), 2007
Brotscheiben, Erdbeermarmelade, Aluminium, Stahl,
elektronisches Equipment und Förderband
Slices of toast, strawberry jam, aluminium, steel, electronical
equipment and conveyer belt
Courtesy of the Artist and Galerie Martin Janda, Wien

AUSSTELLUNGSSTATIONEN | EXHIBITION VENUES

MUSEUM TINGUELY, BASEL
15. OKTOBER 2010–23. JANUAR 2011 | OCTOBER 15, 2010–JANUARY 23, 2011
SWISS INSTITUTE CONTEMPORARY ART, NEW YORK
6. APRIL–4. JUNI 2011 | APRIL 6–JUNE 4, 2011

**AUSSTELLUNG | EXHIBITION
MUSEUM TINGUELY, BASEL**

DIREKTOR | DIRECTOR:
ROLAND WETZEL

VICE-DIREKTOR UND SAMMLUNGSKURATOR
VICE-DIRECTOR AND COLLECTION CONSERVATOR:
ANDRES PARDEY

WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN | SCIENTIFIC COLLABORATOR:
ANNJA MÜLLER-ALSBACH

WISSENSCHAFTLICHE VOLONTÄRIN | SCIENTIFIC ASSISTANT:
MANUELA KRAFT

RESTAURATORISCHE BETREUUNG | RESTORATION AND CONSERVATION:
REINHARD BEK,
JEAN-MARC GAILLARD

REGISTRAR:
LAURENTIA LEON, MANUELA KRAFT,
DANIEL BOOS

ARCHIV UND BIBLIOTHEK | ARCHIVES AND LIBRARY:
CLAIRE BELTZ-WÜEST

PRESSE UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT | PUBLIC RELATIONS:
ISABELLE BEILFUSS

KUNSTVERMITTLUNG | EDUCATIONAL SERVICES:
BEAT KLEIN, LILIAN STEINLE

SEKRETARIAT | OFFICE MANAGEMENT:
SYLVIA GRILLON, EVA RUCH,
KATRIN ZURBRÜGG

AUSSTELLUNGSTECHNIK | TECHNICAL SERVICES:
URS BIEDERT

AUSSTELLUNGSaufbau | EXHIBITION SET-UP:
URS BIEDERT, MIRO EMCH,
JEAN-MARC GAILLARD, CHRISTIAN LINDHORST,
DANI MÜLLER, YANNIK SOLLER

MUSEUM TINGUELY
PAUL SACHER-ANLAGE 2
POSTFACH 3255
CH-4002 BASEL
TEL.: +41(0) 61 681 93 20
FAX: +41(0) 61 681 93 21
INFORM@TINGUELY.CH
WWW.TINGUELY.CH

**AUSSTELLUNG | EXHIBITION
SWISS INSTITUTE CONTEMPORARY ART, NEW YORK**

DIREKTOR UND CHEFKURATOR | DIRECTOR AND CHIEF CURATOR:
GIANNI JETZER

SPONSORING | HEAD OF DEVELOPMENT:
MONIKA CONDREA

ASSISTENZKURATORIN | ASSISTANT CURATOR:
PIPER MARSHALL

GALERIEMANAGER | GALLERY MANAGER:
CLÉMENT DELÉPINE

BUCHHALTUNG | BOOKKEEPER:
WELLA YUNITASARI

LEITUNG AUSSTELLUNGSTECHNIK | HEAD OF INSTALLATION:
MIKE LEVY

PRAKTIKANTEN | INTERNS:
SANDRA BUHOLZER, NATALIA HUSER, MIA LASKA, STEFANIE WENGER

VORSTAND | BOARD

VORSITZENDE | CHAIRWOMAN:
FABIENNE ABRECHT

EHRENVORSITZENDER | HONORARY CHAIRMAN:
S. E. BOTSCHAFTER | H. E. AMBASSADOR
FRANÇOIS BARRAS,
SCHWEIZERISCHER GENERALKONSUL IN NEW YORK |
CONSUL GENERAL OF SWITZERLAND IN NEW YORK

SCHRIFTFÜHRER | SECRETARY:
HANS F. KAESER

SCHATZMEISTER | TREASURER:
DANIEL H. SIGG

VORSTANDSMITGLIEDER | TRUSTEES:
FRANCESCO BONAMI, ANNE KELLER, JAMES MCGIVNEY,
DALE E. MILLER, RICHARD PHILLIPS, EMMA REEVES,
CATHERINE SCHARF, SUSANNE VON MEISS, DANIEL A. WUERSCH

SWISS INSTITUTE CONTEMPORARY ART
495 BROADWAY / 3RD FLOOR
NEW YORK / NY 10012
TEL.: +1 212.925.2035
FAX: +1 212.925.2040
INFO@SWISSINSTITUTE.NET
WWW.SWISSINSTITUTE.NET
