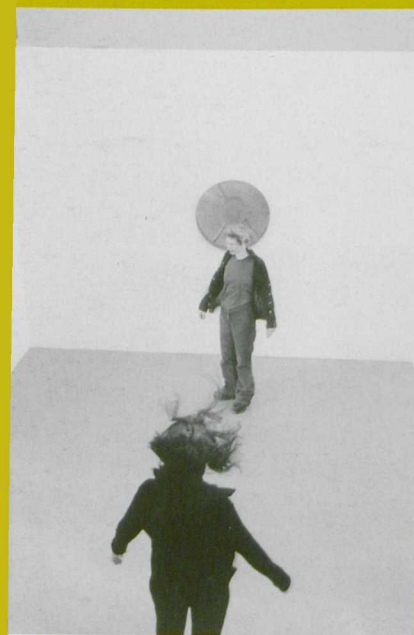


# vom konzept zur geste

susanne von falkenhausen



oder: wie frau den Minimalismus vom Kopf auf die Füße stellt Zart knirschend und leise irritierend kommt Monica Bonvicinis Arbeit mit dem schönen Titel *Plastered* (Vergipst/Besoffen) daher, die sie erstmals 1998 in der ehrwürdigen Wiener Secession aufbaute. Der Boden des Ausstellungsraumes war mit einem Rigipsboden bedeckt, unter dem sich eine Schicht Styropor befand. Den Besuchern brach der Boden unter den Füßen buchstäblich zusammen, sie brachen mit jedem Schritt bedrohlich sanft knisternd ein und wurden so zu unfreiwilligen Akteuren. Die minimalistischen Methoden eines Michael Asher, bei dem Bonvicini 1991/92 am California Institute of the Arts (Cal Arts) studiert hatte, waren hier aus der Statik einer durch die Versuchsanordnung des Künstlers kontrollierten Wahrnehmungssituation in eine schwer berechenbare Partizipation der Besucher umgewandelt, mit erheblichem Potential an Komik (auf Kosten der Besucher), das seinerseits den geheiligten Akt des Kunstbetrachtens de-konstruierte.

Heftiger noch wurden die Besucher in anderen Arbeiten Bonvicinis involviert. Furore machte im März 1998 die Arbeit *A violent, tropical, cyclonic piece of art having wind speeds of or in excess of 75mph*. Ein Durchgangsraum aus Rigipswänden, nach oben zur Decke hin offen, die Wände an den Übergängen glatt verputzt und weiß gestrichen, war in die Galerie Mehdi Chouakri eingebaut worden. Etwas unterhalb der Kopfhöhe bliesen von den beiden Seitenwänden zwei äußerst kräftige, sichtbar montierte Windmaschinen, zwischen denen die Besucher durchgehen mußten. Nicht nur der Orkan, den diese Maschinen auf kleinstem Raum entfesselten, warf einen fast um, auch das gewaltige Getöse, das damit einherging, erforderte erhebliche passive Widerstandskraft. Besonderen Anklang bei der Kritik fanden Stärke und Aggression, weil sie von einer Künstlerin kamen, mithin die üblichen Assoziationen weiblichen Sanftmuts buchstäblich umzuwerfen schie-

nen. Was hinter all diesem bedeutungsverleihenden Ernst der Interpretation übersehen wurde, war eine gewisse Ironie, die in den klammheimlichen, aber desto lauterem kunsthistorischen Bezügen der Künstlerin lag. Einer dieser Bezüge, der zu Michael Asher, sei hier exemplarisch thematisiert.

Asher hatte seit 1965 mehrere *Air Works* entworfen und gebaut – in Galerien und Museen, darunter im Whitney Museum of American Art in New York (Ausstellung *Anti-Illusion: Procedures/Materials* 1969). Auch sie implizierten den Einbau von Räumen mit Rigips und den Einsatz von Ventilatoren. Hier allerdings beginnen die Unterschiede, und sie, denke ich, erweisen sich als entscheidend, wollen wir verstehen, was Bonvicinis künstlerische Praxis ausmacht. Asher baute zum einen den Ventilator so ein, daß er von den Besuchern nicht bemerkt wurde, und er reduzierte zum anderen den Luftzug auf ein Minimum, so daß die entstehende leichte Zugluft auch unbemerkt hätte bleiben können. Idealerweise sollte zudem der Ventilator lautlos operieren, was in der Arbeit im Whitney Museum aus technischen Gründen noch nicht vollständig gelang. Asher selbst sah die Arbeit als den subtilsten Kontrast zu *such expressively solid sculptural pieces as Richard Serra's House of Cards*.<sup>1</sup> Es ging ihm also einerseits um einen Eingriff in den Raum einer Kunstinstitution, der aber andererseits unterhalb der Erfahrungsebene der Besucher bleiben und gleichzeitig so immateriell wie irgend möglich sein sollte.

Bonvicini ist mit den Prinzipien und Verfahren Ashers im Lehrbetrieb des Cal Arts intensiv konfrontiert worden. Der Wirbelsturm, den sie in ihrer Wind-Arbeit inszeniert, erscheint jedoch wie ein konsequentes In-sein-Gegenteil-Verkehren dieses Ansatzes, wobei ein Paradigma des Konzeptuellen zumindest voll erfüllt wird, nämlich die Systematik des Vorgehens, das hier in der Verkehrung liegt: von leise zu laut, von unsichtbar zu nicht-zu-übersehen, von Immateriellität zu brutalistisch inszenierter materieller Präsenz. In seinem Effekt jedoch wird das Konzept zur Geste – laut, theatralisch, auftrumpfend.

Ähnliches läßt sich beobachten, wenn man Bonvicinis *Plastered* mit Ashers Intervention in der Galleria Toselli 1973 in Mailand konfrontiert. Asher hatte im gesamten Ausstellungsraum mit Sandstrahlgebläse alle Anstrichschichten bis auf den Putz von Wänden und Decke entfernen lassen und den so gereinigten Raum dem Publikum gezeigt. Wieder sind die Unterschiede bedeutsam: Bei Asher bekamen die Besucher das fertige Ergebnis zu sehen – einen leeren, gräulich schimmernden, sehr stillen Raum, der neben dem ästhetischen Faszinosum der fein polierten, putzlosen Wände die Bedingungen des Konsums von Kunst im *White Cube* der Galerie im kontemplativen Anblick des fehlenden Weiß der Wände vor Augen führen sollte. Bonvicini hingegen scheint die Proze-

<sup>1</sup> Michael Asher: *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*. Written in collaboration with Benjamin H. D. Buchloh. Halifax 1983, Seite 8





Plastered 1998 – Installation in der Secession, Wien, 1998

dur – nicht das Ergebnis – zur Geste zu übertreiben und gerinnen zu lassen. In *Plastered* durchläuft der Ausstellungsraum einen geräuschvollen Prozeß der Metamorphose, dessen ‚Werkzeug‘ die Besucher sind. Der situativen Stillstellung des Raums bei Asher steht bei Bonvicini eine irritierende Bewegung gegenüber, der Stille bei Asher das Knistern und Knacken des durchbrechenden Bodens bei Bonvicini, der Konzentration auf die Wahrnehmung des Raums die Verstörung bei jedem einbrechenden Schritt.

Bonvicinis Fazit ihres Jahres am Cal Arts umreißt ihren Zwiespalt: Ashers Umgang mit Raum und Architektur sowie die Auseinandersetzung mit seinen Formen der Institutionskritik wurden für sie zum wichtigen Neuland nach der malereizentrierten Ausbildung an der Berliner Hochschule der Künste. Sie erlebte jedoch auch das Dogmatische dieses Ansatzes, der seit den 70er Jahren in gleichbleibender Strenge vermittelt wird, ja, sie spricht von ‚Akademie‘, die ihren Widerstandsgeist und ihre Lust an der Polemik weckt. Legt ihre polemische Geste nun nicht auch die Geste in der Konzeptkunst offen, das gewisse Pathos einer Rhetorik des Immateriellen, das noch dazu mit Humorlosigkeit gestraft ist – sozusagen das latent Protestantische dieser Geistkunst?

Bonvicinis Installationen scheinen den Vorwurf, den Michael Fried der Minimal Art machte, daß sie nämlich anthropomorph und theatralisch sei,<sup>2</sup> aus der Latenz zu holen und im Einbruch der Geste in das minimalistische Szenarium von Objekt, Körper und Raum ironisch und scharf manifest zu machen. Monica Bonvicini geht es weder um formalistische Reinheitspostulate noch um die Übertragung rigoroser postmoderner Theoriemodelle auf eine ebenso rigorose künstlerische Praxis. Bonvicinis eklektische Intelligenz läßt sie jedoch die Diskurse, die dem Kunstsystem seit den 60er Jahren eingegliedert und angelagert sind, absorbieren und in ihrem höchsteigenen Code der Montage zusammenführen und transformieren: Auf der Ebene der Tendenzen und Theorien wären dies vor allem die Institutionenkritik eines Asher, die feministische Kritik an Minimal Art und Architektur, die künstlerischen Kategorien des Kontext, der Partizipation und der Appropriation. So bewegt die Künstlerin ihren Autoscooter der Methoden, Medien und Formen mit genau kalkulierten Zusammenstößen durch die Koordinaten des Kunstsystems.

<sup>2</sup> Michael Fried: Art and Objecthood. In: Artforum, Bd. 5, Nr. 10, 1967, Seite 12-23



Plastered 1998 ● Auflage 1/3. Rigipsplatten und Styropor, Format variabel; Installation in der Galerie Apex Art, New York, 1998

siehe seite





Plastered 1998