Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 72: Collaborations Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer

Artikel: Monica Bonvicini : Geheimnisse des Satzbaus = secrets of sentence building

Autor: Heiser, Jörg / Elliott, Fiona

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681190

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JÖRG HEISER

Geheimnisse des Satzbaus

Architecture is the ultimate erotic act, carry it to excess, schreibt Bernard Tschumi in einem seiner *Advertisements for Architecture* (1976).[1] *A window is a man, it stands upright,* insistierte der Architekt Auguste Perret im Streit mit seinem Schüler Le Corbusier um horizontale versus vertikale Fenster.[2] *Shotgun* (Gewehr) heisst ein Pilz, der auf verrottendem Holz wächst und sich auf Wänden besonders aggressiv festsetzt. *Add elegance to your property,*[3] lautet der Slogan einer kalifornischen Firma für Gartenzäune.

Bonmots, Titel und Slogans wie diese sind für Monica Bonvicini nicht in erster Linie Verweis auf eine Quelle, ein Hinweispfeil nach draussen (*fishing for references* und damit *for compliments*), sondern – in entgegengesetzter Richtung – herangeschafftes Material, hineingekarrt in die skulpturale Produktion wie Schnäppchen aus dem Zitate-Baumarkt. Sie sind Rohstoff, so wie Rihgips, Ziegel, Stahl, Pressspan oder Glas. Sie fühlen sich auf eine bestimmte Weise an, haben bestimmte Eigenschaften der Verarbeitbarkeit, sind geschmeidig, grob oder zerbrechen leicht.

Architecture is the ultimate erotic act, carry it to excess, steht in schwarzen Grossbuchstaben auf der weissen Wand. Der Satz ist ein Witz; er klingt widersinnig, denkt man an die logistische und praktische Widerspenstigkeit des «Akts» des Bauens. Aber genau deshalb wohl muss Tschumi in Superlativen formulieren: «ultimativ», «Exzess», eine rhetorische Beschwörung von Übermut, kühnem Wagnis, radikaler Subjektivität, Hemmungslosigkeit, Schamlosigkeit. Es ist superernst gemeint. Und nun kommt der entscheidende Dreh bei Bonvicini: Sie behandelt die kühne rhetorische Behauptung als konkrete, praktische Handlungsanweisung. Sie nimmt sie beim Wort. Sie sprüht sie nicht in verspielter Hip-Hop-Graffiti-Ästhetik, sondern in der schnellen, schnörkellosen Handschrift politischer Kampfparolen an die Wand. In der Installation im Migros Museum Zürich (2003) platzierte sie direkt davor die Arbeit STONEWALL 3 (2003): eine frei stehende Konstruktion aus galvanisierten Stahlrohren, in denen Ketten zu grossen quadratischen Maschen verknotet sind, dazwischen gebrochenes Sicherheitsglas, ebenfalls in die Rohre eingepasst. Das Ganze sieht aus wie eine Mischung aus Trainingsparcours für Guerillakämpfer und sadomasochistischem Klettergerüst. «Stonewall» ist eine symbolisch höchst aufgeladene Vokabel der Schwulenbewegung: So hiess die Bar in Lower Manhattan, vor deren Tür sich 1969 Schwule erstmals militant gegen eine diskriminierende Polizeirazzia wehrten. Als Rethorik schien der «ultimate erotic act» nichts anderes als eine architektonische Penetrationsphantasie, die sich hinein in den urbanen Raum bohrt, ohne sich

JÖRG HEISER ist Redaktor der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.

um dessen administrative Restriktionen und praktische Grenzen zu scheren. Bezogen auf diese konkrete gebaute Struktur aber geht es nun einerseits um «wirklichen» sexuellen Exzess, um deviante, zu Zeiten von «Stonewall» ausdrücklich illegale Sexpraktiken, andererseits um libidinös besetzte Militanz.

Bonvicini bezieht die männerdominierte Sphäre der Stararchitekten nicht auf die Sphäre männlich-schwulen Sadomasochismus, um einfach Homosozialität mit Homosexualität gleichzusetzen. Vielmehr geht es darum, diese Homosozialität mit genau jenen libidinösen Implikationen zu konfrontieren, die sie in dem Masse verdrängt, in dem sie sich der Akzeptanz ihrer überwiegend heterosexuellen, konservativen, männlichen Auftraggeber aus Politik und Wirtschaft versichert. Bernard Tschumis Beschwörung des Erotischen ist angesichts dessen nur die Flucht nach vorn, die abstrakt und leer bleibt. Und diese leere Abstraktion wird komisch, bildet man sie konkret ab. MIES CORNER (2002) ist eine im rechten Winkel frei stehende Konstruktion aus Stahl, in deren linken Flügel drehbare vertikale Jalousie-Blätter eingepasst sind, während sich im rechten eine grossformatige Tuschzeichnung unter Plexiglas befindet. Diese funktioniert ähnlich brutal direkt wie die berühmten *Bringing the war home*-Collagen Martha Roslers (Den Krieg mit nach Hause bringen, 1967–72): nur dass diesmal nicht Opfer des Vietnamkriegs in die sorgsam designte bürgerliche Wohnwelt zurückgebracht werden, sondern drei schwule Protagonisten eines komplizierten Sadomaso-Fetischspiels in den Barcelona-Pavillon mit seinem höchst kostbaren Marmor, von dem vier verschiedene Sorten verwendet wurden (römischer Travertin, grüner Alpenmarmor, griechisch-antiker grüner Marmor und goldener Onyx aus dem Atlasgebirge). Bei einer zunächst besonders nüchtern anmutenden Konstruktion entpuppt sich das Material als versteckter Fetisch, dessen Ausgesuchtheit sich dem Kennerauge erschliesst wie ein sexueller Code (die Jalousienblätter in Bonvicinis Arbeit erscheinen selbst wiederum als Code für dieses entkörperlichte «Kennerauge»).

Eine gemeinsam mit Sam Durant gemachte Zeichnung offenbart eine weitere libidinöse Implikation der Homosozialität, jene der infantilen Regression: Drei Herren sitzen in Abendgarderobe am Dinner-Tisch, mit leicht gezwungenem Lächeln für den Schnappschuss (SANDBOX, 2003); vor ihnen sind die Hände eines Architekten beim Zeichnen einmontiert. Über den Köpfen der drei – es sind Peter Eisenman, Philip Johnson und Frank O. Gehry – prangt der Satz: *Why should they play in my sandbox if they don't want me to play in theirs?*[4] Es ist, als denke einer der drei das gerade. Architektur, besonders jene von Stararchitekten wie diesen, geht immer mit einer mehr oder weniger kolossalen Geltendmachung von Erhabenheit einher. Die Sandkastenspieler sind immerhin diejenigen, die das Guggenheim Bilbao (Gehry), das Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Eisenman) und das Seagram-Building (Johnson mit Mies van der Rohe) erbaut haben. Kindlicher Narzissmus, eifersüchtige Konkurrenz und gute Miene zum bösen Spiel verschränken sich vor diesem Hintergrund zu einer Beschreibung, die zwischen Selbstironie und trotzigem Ernst schwankt.

Doch bei aller Koketterie mit dem Sandkasten bleibt ein Ewigkeitsanspruch der Architektur, dem sich in der Moderne nur wenige – etwa der Brite Cedric Price mit seiner ausdrücklichen Apologie des Abrissunternehmens – widersetzten. «Break it/Fix it» hiess die Ausstellung, die Bonvicini und Durant zusammen in der Wiener Secession 2003 bestritten, in deren Zusammenhang auch die genannte Zeichnung entstand. Im gleichnamigen Video (2003) wird das Errichten und Einreissen am Wort-als-Skulptur durchgespielt: Wir sehen die beiden Künstler aus der Perspektive der Überwachungskamera, wie sie um ein hölzernes ANGST von der Grösse eines Autos herumstreichen wie Katzen um den heissen Brei. Harte Schnitte suggerieren das Vergehen langer, gedehnter Zeit, bis sie diverse mehr oder weniger geeignete Werkzeuge zum Einreissen der Holzkonstruktion zum Einsatz bringen – nur um daraus (weitere harte Schnitte machen es möglich) wieder unversehens ein FEAR von gleicher Grösse entstehen zu lassen. Aus dem Ewigkeitsanspruch wird also in der Heimatstadt Freuds – vor allem aber im gnadenlosen Loop des Videoschnitts – der *Circulus vitiosus* der Angstneurose.

Die Strategie des wörtlichen Übersetzens verbindet sich also mit der des Errichtens und Einreissens in einem. Eine Arbeit von 1999 ist benannt nach

MONICA BONVICINI, STONEWALL 3, 2002, galvanized steel, chains, broken safety glass, installation Kunsthalle Zürich, 78 3/4 x 484 1/4 x 39 7/16" / verzinkter Stahl, Ketten, gesprungenes Sicherheitsglas, 200 x 1230 x 100 cm.

einem denkwürdigen Zitat über Fassaden von Le Corbusier: I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN (Ich glaube an die Haut der Dinge wie an jene der Frauen). Bonvicini stellt die Behauptung auf und reisst sie gleich wieder ein: eine raumartige Schachtel aus Rigipsplatten, an manchen Stellen eingetreten wie ein vandalisiertes öffentliches Klo, mit dreckigen Sprüchen draufgekritzelt. Der ehrwürdige Auguste Perret hatte mit seinem Schüler Le Corbusier über horizontale versus vertikale Fenster gestritten und wird zitiert mit den Worten, *a window is a man, it stands upright,* begleitet von der Karikatur eines knollennasigen Männchens, das mit einer Hand salutiert und mit der anderen an seiner Erektion rumfummelt. Perret hatte «natürlich» mit *man* den aufrecht gehenden Menschen ganz universal gemeint – und doch, implizit, in der befehlsartigen Formulierung, auch den salutierenden, strammstehenden soldatischen Mann, dem Bonvicini nur noch seine Spind- und Latrinenkarikatur verpassen muss, um ihn zum Vorschein zu bringen. Errichten und Erektion..., aber lassen wir das.

DON'T MISS A SEC (2003) mutet minimalistisch opak an und bewegt sich doch im gleichen Dreieck von Fensterblicken, Fassadenhaut und Klospruch-Humor. Der Titel spielt auf den Modus des Sehens und Gesehenwerdens an – nur keine wichtige Begegnung mit einem Semiprominenten verpassen! Die so betitelte Aussenskulptur war vor der Tate Britain platziert, wo alljährlich der Turner Prize unter grosser Medienanteilnahme ausgelobt wird, und vor der Kunstmesse Basel, einem der Haupttermine der inter-

MONICA BONVICINI, DON'T MISS A SEC, 2003/2004, interior and exterior view; two-way mirror structure, stainless-steel toilet unit, concrete floor, aluminum, fluorescent lights, Art Basel 2004, 98 7/16 x 55 1/8 x 74 13/16" / Innen- und Aussenansicht; Einwegspiegelkabine, Edelstahl-WC, Betonboden, Aluminium, Leuchtstoffröhren, 250 x 140 x 190 cm.

nationalen Kunstwelt. Das Objekt weckt zunächst nicht die Assoziation einer öffentlichen Toilette, es handelt sich um einen rundum verspiegelten, mehr als mannshohen Kubus. Doch wenn man die minimalistisch eingepasste Tür öffnet, erscheint ein voll funktionstüchtiges WC. Und es wird klar, dass man durch die Spiegelflächen hindurch rundum nach draussen blicken kann. So wird die Pointe des Titels offenbar: *Don't Miss a Sec* (Keine Sekunde verpassen), selbst auf dem Klo noch – sehen und nicht gesehen werden. Man weiss zwar, dass man von aussen unsichtbar ist und fühlt sich doch als Exhibitionist: ein absurder Exhibitionismus ohne Zeugen, der zwischen Unbehagen und Angstlust verharrt.

Man könnte nun in diesem Zusammenhang nach der architektonischen Entsprechung der Kastrationsangst forschen – und würde vielleicht mit Bonvicini bei SHOTGUN landen (2003). Wir sehen eine Autofahrt entlang verschlossenen, menschenleeren Ladenfronten und umzäunten Parkplätzen anonymer

Strassenzüge in Los Angeles, zerstückelt und multipliziert in der Loop-Hölle des Videoschnitts. Dazu ertönt wie aus dem Autostereosystem eine Trouvaille des Talkradio; wir hören einen jovialen Seelsorger für verzweifelte Heimwerker, der selten um Lösungen verlegen scheint, wenn es darum geht, dringende Probleme mit Bohrern und Abflussrohren zu lösen. Doch nun gerät er selbst in Verzweiflung, als eine Anruferin den Pilz beschreibt, der aus dem Holzmulch in ihrem Garten kommt und Sporen abschiesst, die bereits Risse in ihrer Hauswand verursacht haben: «Wenn der Pilz aus dem Mulch kommt, Sie werden keine Freude haben an meiner Antwort, dann ist es der *Shotgun*-Pilz, und das ist kein Scherz, den werden Sie nicht mehr los... Ich habe keine Ahnung....»

Das angstbesetzte Absichern gegen Invasionen durch *Shotgun*-Pilze, böse Einbrecher oder gesellschaftliche Konkurrenten bringt sprechende Stilblüten hervor. Ein kalifornischer Werbeslogan für Gartenzäune – *add elegance to your property* – wird bei Bonvicini zum spöttischen Graffito ADD ELEGANCE TO YOUR POVERTY (Ergänzen Sie Ihre Armut durch Eleganz, 2002) – zusammen mit einem stilisierten Gartenzaun ist es in Schwarz auf eine weisse Wand gesprüht. Als ich Bonvicini um einen Beitrag zur Ausstellung «Funky Lessons» (Berlin, Büro Friedrich, 2004) bat, konzipierte sie die Arbeit als räumlichen Eingriff neu, als eine Art Werbeplakatwand, die den Zugang zu den Ausstellungsräumen des Büro Friedrich zu verwehren scheint. Die Arbeit lässt sich als genereller Kommentar zum Zusammenhang von Sicherheitswahn und sozialem Status lesen, nimmt zugleich aber neue Bedeutungen an im lokalen Zusammenhang, in dem sie erscheint. Im Berlin der Gegenwart muss man unweigerlich an die Diskrepanz zwischen Erwartung und Realität denken, was die wirtschaftliche Prosperität der neuen Hauptstadt angeht, und an die Erosion der Sozialleistungen, während die Stadt zugleich von den Superreichen als trashig prickelndes Umfeld entdeckt wird, wo Luxus – anders als in München oder Sankt Moritz – noch auffällt.

Bei Bonvicinis Beitrag zur Istanbul Biennale 2003 ging es nicht darum, den Zugang zu verwehren, sondern ihn zu ermöglichen. Eine frei schwebende Stahltreppe verband den Skulpturenteil der Ausstellung mit der Sektion Videoinstallationen. Sie wurde nur von Kettensträngen zwischen Decke und Boden gehalten; der obere Zugang war von gebrochenem Sicherheitsglas umrahmt. Man fragte sich, ob man sich dieser Konstruktion überhaupt anvertrauen wollte (von Architekten skeptisch beurteilt, erwies sie sich allerdings als erstaunlich stabil). Led Zeppelins «Stairway to Heaven» war eines der Lieder, das nach den Anschlägen des 11. September eine Zeit lang von amerikanischen Radiosendern auf den Index gesetzt wurde. Und nun, als STAIRWAY TO HELL, führt der Weg immer nur vom Skulpturenfriedhof zum Videopurgatorium und wieder zurück.

Der Titel realisiert sich bei Bonvicini als konkrete praktische Entsprechung oder als absurde Allegorie. So oder so werden Sprache und Gebautes in direkten, ruppigen Akten zu- und übereinander gelegt wie Protagonisten einer choreographierten Pornoszene. Zitatfetzen und stummes Material verwandeln sich einander an: Es ist, als würden Wörter und Sätze sich materialisieren und auf der Wand, im Staub, zu Buchstabenbrocken erstarrt physisch präsent werden und als würde umgekehrt das Gebaute sich vollsaugen mit Syntax und Signifikation. Das Unbewusste sei strukturiert wie eine Sprache, heisst es bekanntlich bei Lacan; das Gebaute auch, könnte man mit Bonvicini anfügen, und dass die Struktur des einen nicht ohne die des anderen zu verstehen ist: Übersetzungen sind also gefragt. Diese lesen sich bei Bonvicini aber nicht als säuberliche Gebrauchsanweisung, sondern als dreckiger Witz.

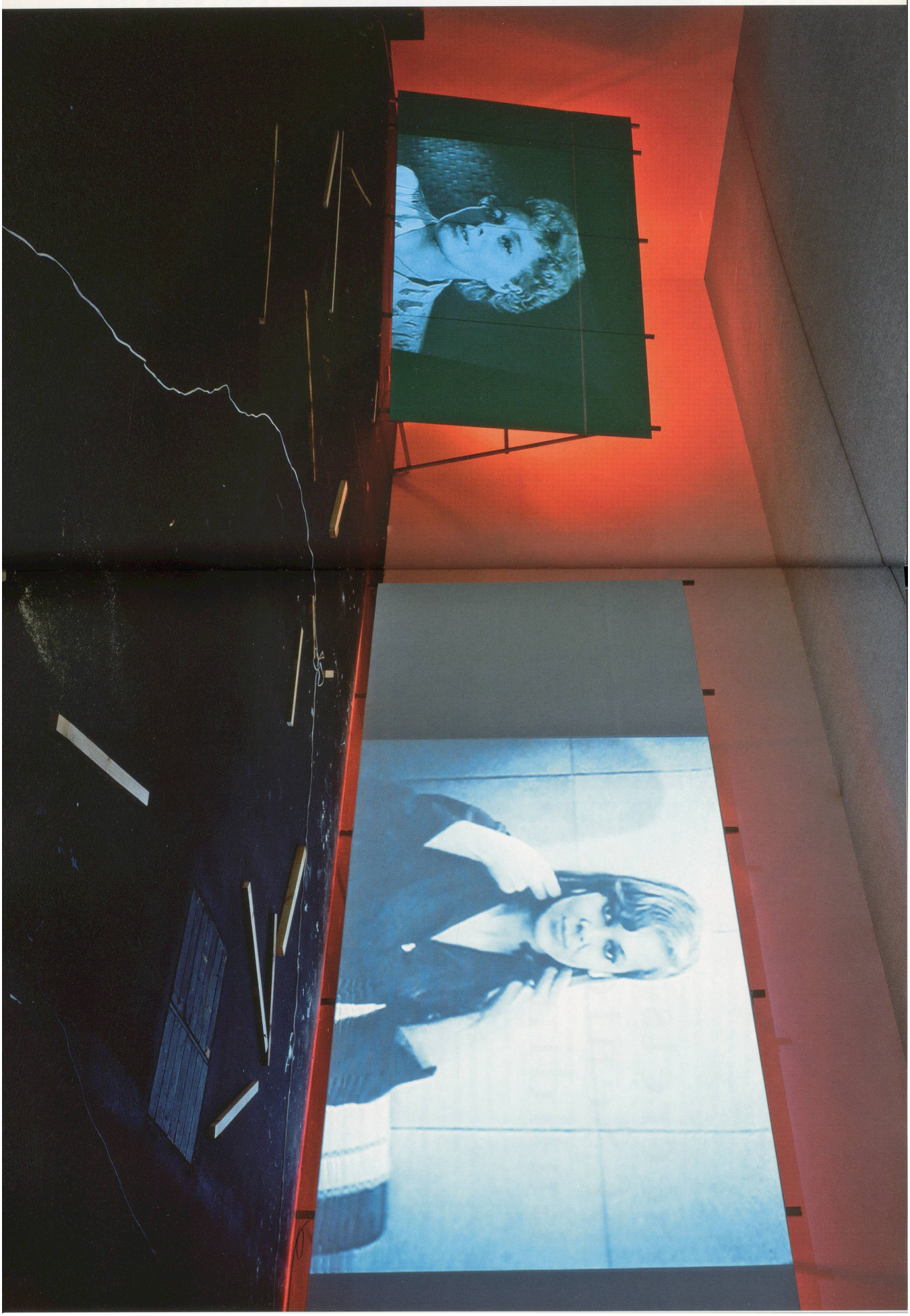
1) «Architektur ist der ultimative erotische Akt, treibt ihn auf die Spitze...» Vgl. Bernard Tschumi, *Architectural Manifestoes,* (London: Architectural Association, 1979), Ausstellungskatalog, unpaginiert, oder: derselbe, *Architecture and Disjunction,* MIT Press, Cambridge, MA, 1998, S. 75.

2) «Ein Fenster ist ein Mensch und steht aufrecht.» Von der Künstlerin zitiert nach: Le Corbusier, «Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme» (1930), englisch zitiert in B. Columina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism», chapter in *Sexuality and Space,* Architectural Press, Princeton 1992, S. 113.

3) «Ergänzen Sie Ihren Besitz durch Eleganz.»

4) «Warum sollen die in meinem Sandkasten spielen, wenn sie mich nicht in ihrem spielen lassen wollen?»

MONICA BONVICINI, DESTROY SHE SAID, 1998, double 60-minute color-video projection, DVD, stereo sound, 2 drywall screens, wooden structures, white paint, sound system, dimensions variable, installation at De Appel, Amsterdam / doppelte 60-minütige Farbvideoprojektion, DVD, Stereoton, 2 Rigips-Projektionswände, Holzgerüst, weisse Farbe, Lautsprecheranlage, Grösse variabel.



MONICA BONVICINI, PLASTERED, 1998, drywall panels and styrofoam, dimensions variable, installation for "Quobo," Hamburger Hauptbahnhof / Rigipsplatten und Styropor, Grösse variabel.

Secrets of Sentence Building

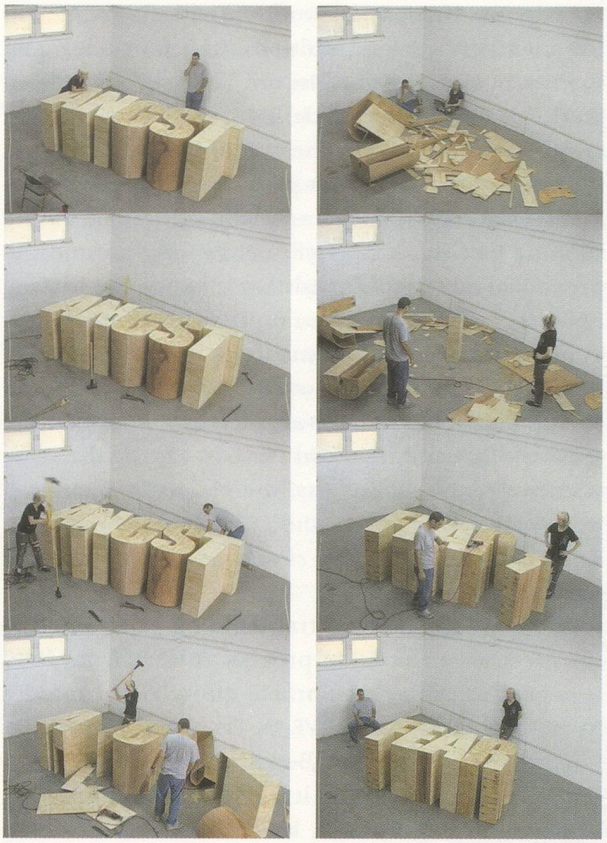
JÖRG HEISER

"Architecture is the ultimate erotic act, carry it to excess," wrote Bernard Tschumi in one of his *Advertisements for Architecture* (1976).[1] "A window is a man, it stands upright," as Auguste Perret insisted in a dispute with his pupil Le Corbusier about horizontal versus vertical windows.[2] "Shotgun" is a type of fungus that grows on rotten wood and takes particularly aggressive hold of walls. "Add elegance to your property" is the slogan of a Californian firm for their garden fences.

In Monica Bonvicini's hands, catch phrases, names, and slogans like these are not primarily references to another source, pointers to the outside world (fishing for references and hence for compliments), but—on the contrary—specially procured building materials, carted into the sculptural production like bargains from Home Depot. They are her raw materials—plasterboard, tiles, steel, chipboard, and glass. They have a particular feel; they have distinct qualities when it comes to handling them; they can be smooth, rough, or fragile.

JÖRG HEISER is co-editor of the art journal *Frieze* and lives in Berlin.

"Architecture is the ultimate erotic act, carry it to excess" is written in large black letters on the white wall. The sentence is a joke; it sounds nonsensical considering the logistical and practical intractability of the "act" of building. But it's precisely because of this that Tschumi has to resort to superlatives: "ultimate," "excess." A rhetorical invocation of wantonness, dauntless audacity, radical subjectivity, abandon, shamelessness. The intention is utterly serious. Which brings us to the crucial twist in Bonvicini's work: she treats the bold rhetorical statement as a concrete, practical instruction to the user. She takes it at its word. She doesn't spray it onto the wall in imitation of the playful aesthetic of hip-hop graffiti but chooses instead the swift, unembellished hand-writing of political battle cries. In the installation in the Migros Museum Zürich (2003) she placed the work STONEWALL 3 (2003) directly in front of it: a free-standing construction made of galvanized steel pipes, with chains inside them knotted into huge stitches, interspersed by broken security glass, also fitted into the pipes. The whole thing looks like a combined obstacle course for guerrilla fighters and sadomasochistic climbing frame. "Stonewall" has a



MONICA BONVICINI & SAM DURANT, BREAK IT FIX IT, 2003, stills from the 11 min. 10 sec. color video, part of the eponymous installation at Vienna Secession / Szenen aus dem 11 Min. 10 Sek. langen Farbvideo, Teil der gleichnamigen Installation in der Wiener Sezession.

highly charged symbolic meaning for the gay community; it was the name of the bar in Lower Manhattan where militant gays first went out into the street and stood up (in 1969) against a discriminatory police raid. In terms of the rhetoric, the "ultimate erotic act" seemed to be nothing less than an architectural penetration fantasy, boring into the urban sprawl without paying heed to its administrative constraints or practical limits. On one hand, in the context of this physically present, built structure it is about "real" sexual excess—about supposedly deviant sexual practices that were specifically illegal in the days of New York's Stonewall—on the other hand, it is about libido-laden militancy.

Bonvicini doesn't relate the male-dominated world of star architects to the world of gay male sado-masochism merely in order to equate homosociality with homosexuality. On the contrary, the point is to confront this homosociality with precisely those libidinous implications it suppresses in direct proportion to the extent that it seeks to secure the acceptance of its predominantly heterosexual, conservative, male clients in politics and business. In that sense, Bernard Tschumi's reference to the erotic act is about seizing the bull by the horns, but in a manner that remains abstract and empty. And any concrete illustration of this empty abstraction soon becomes comical. MIES CORNER (2002) is a free-standing, right-angled steel construction, with rotating vertical strips in its left wing and a large-format ink drawing under Plexiglas in the right wing. The latter operates with a brutal directness reminiscent of Martha Rosler's famous *Bringing the war home* collages (1967–72): only that this time it is not victims of the Vietnam War transferred into a painstakingly designed bourgeois domestic world, but the three gay protagonists of a complicated SM fetish game who are transported into the Barcelona Pavilion with its immensely precious, four different kinds of marble (Roman travertine, green Alpine marble, ancient Greek green marble, and golden onyx from the Atlas mountains). While the construction seems sober in the extreme, the material turns out to be a secret fetish, whose exclusivity is legible—like a sexual code—to the eye of the insider (the vertical slatted blind in Bonvicini's piece looks like a code for the disembodied "insider's eye").

A drawing made together with Sam Durant reveals yet another libidinous implication of homosociality, in this case concerning infantile regression: Three men in tuxedos are sitting at a dinner table, with mildly contrived smiles for the camera (SANDBOX, 2003); in front of them the hands of an architect engaged in the act of drawing have been added. Above the heads of the three—Peter Eisenman, Philip Johnson und Frank O. Gehry—we see the words "Why should they play in my sandbox if they don't want me to play in theirs?" as though we were reading the

Optional: Date of birth '60 Place of birth TX Occupation

1 Do you see your work as being creative?
Most definitely.

2 Do you remember all the buildings you have worked on and do you view them differently than other buildings?
Yes.

3 Why do you think construction workers are almost always men?
They seem to be, but many have a very feminine side.

4 Is construction work masculine?
Balls out, but with a twist as above.

5 Why did you choose this work?
~~Pidgeon~~ Pigeon holed, fated.

6 Could you tell a typical construction worker jokes?
Quite certainly.

7 What does your wife/girlfriend think of your rough and dry hands?
So long as I keep them on her, fabulous.

8 What is so appealing about construction workers?
Noise and temper.

9 How do you get along with your gay colleagues?
Just like construction adhesive.

10 Do you think there is anything erotic about building materials or in the process of construction?
Joints

11 Would you consider designing a building yourself?
Always have, always will.

12 Which word is most used on construction sites?
Fuck-ing! Perfect, which side?

13 Whom would you like to wall up?
Building inspectors.

mind of one of the three. Architecture, particularly by star architects such as these, always comes with a more or less colossal assertion of the sublime. After all, the sandbox players are responsible for the Bilbao Guggenheim Museum (Gehry), the Memorial to the Murdered Jews of Europe (Eisenman), and the Seagram Building (Johnson with Mies van der Rohe). Childlike narcissism, jealous rivalry, and putting a good face on things all combine against this background to arrive at a contention that veers between self-irony and stubborn solemnity.

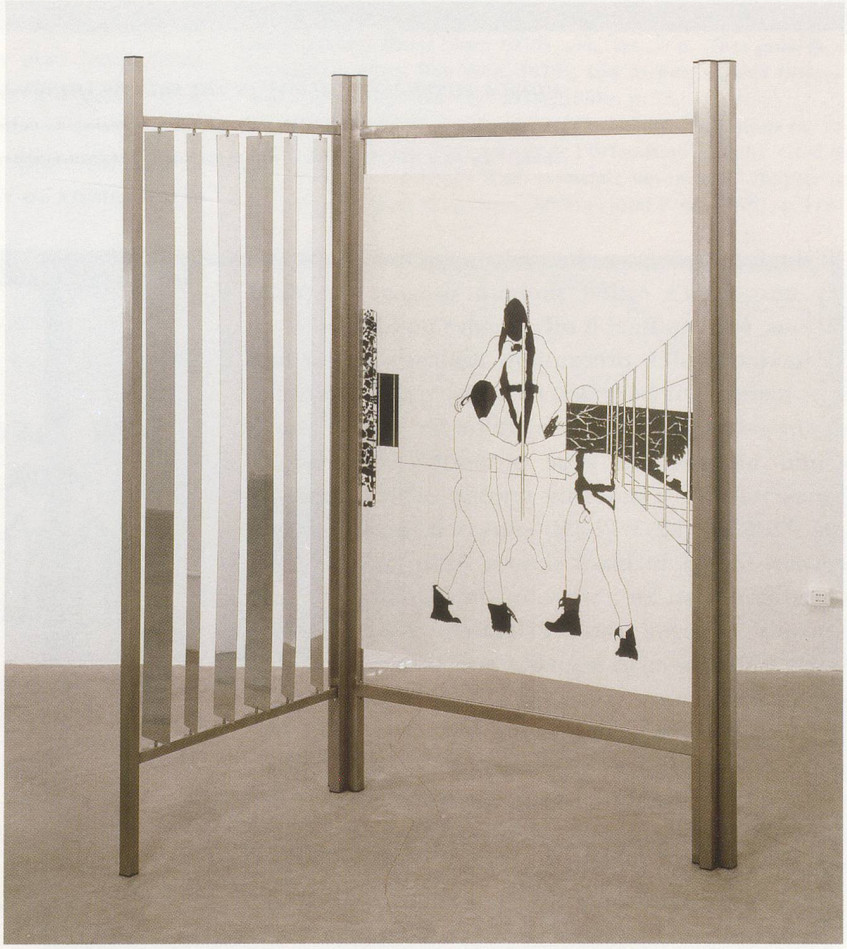
But despite this flirtation with the sandbox there are still architecture's claims to immortality, which few Modernists have dared confront—the British architect Cedric Price being one such, with his explicit apology for demolition work. "Break it/Fix it" was the name of the exhibition that Bonvicini and Durant put on together in the Vienna Secession in 2003, for which they made SANDBOX. In a video of the same name (2003), the erection and demolition of the word-as-sculpture is played out: we see the two artists as though through a security camera, prowling round a wooden ANGST (Fear), beating around the proverbial bush. Abrupt editing suggests the passage of long stretches of time, until they set about destroying the wooden construction with a variety of more or less suitable tools—only to find (more abrupt cuts come to their assistance) that by mistake they have formed the word FEAR in exactly the same size. In Freud's native city, the claims to immortality—above all through the relentless loop of the video clip—turn into the *circulus vitiosus* of neurotic anxiety.

The strategy of literal translation is thus linked to the erection/demolition process. A work from 1999 is named after the memorable quote about façades by Le Corbusier: I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN. Bonvicini sets up the statement only to demolish it again: a room-like box made from plasterboard, kicked in here and there like a vandalized public toilet, with dirty comments scribbled on it. The venerable Auguste Perret had a dispute with his student, Le Corbusier, concerning horizontal versus vertical windows, and is cited with the words "a window is a man, it stands upright," accompanied by a caricature of a little man with a bulbous nose, saluting with one hand and fumbling with his erection with the other. Perret's "man" was "of course" a reference to biped human beings in general—yet, by implication, the peremptory formulation also refers to a soldierly figure, saluting and standing to attention, with Bonvicini only needing to sketch him in like a locker-room caricature, to bring him out. Two kinds of erection… let's not go there.

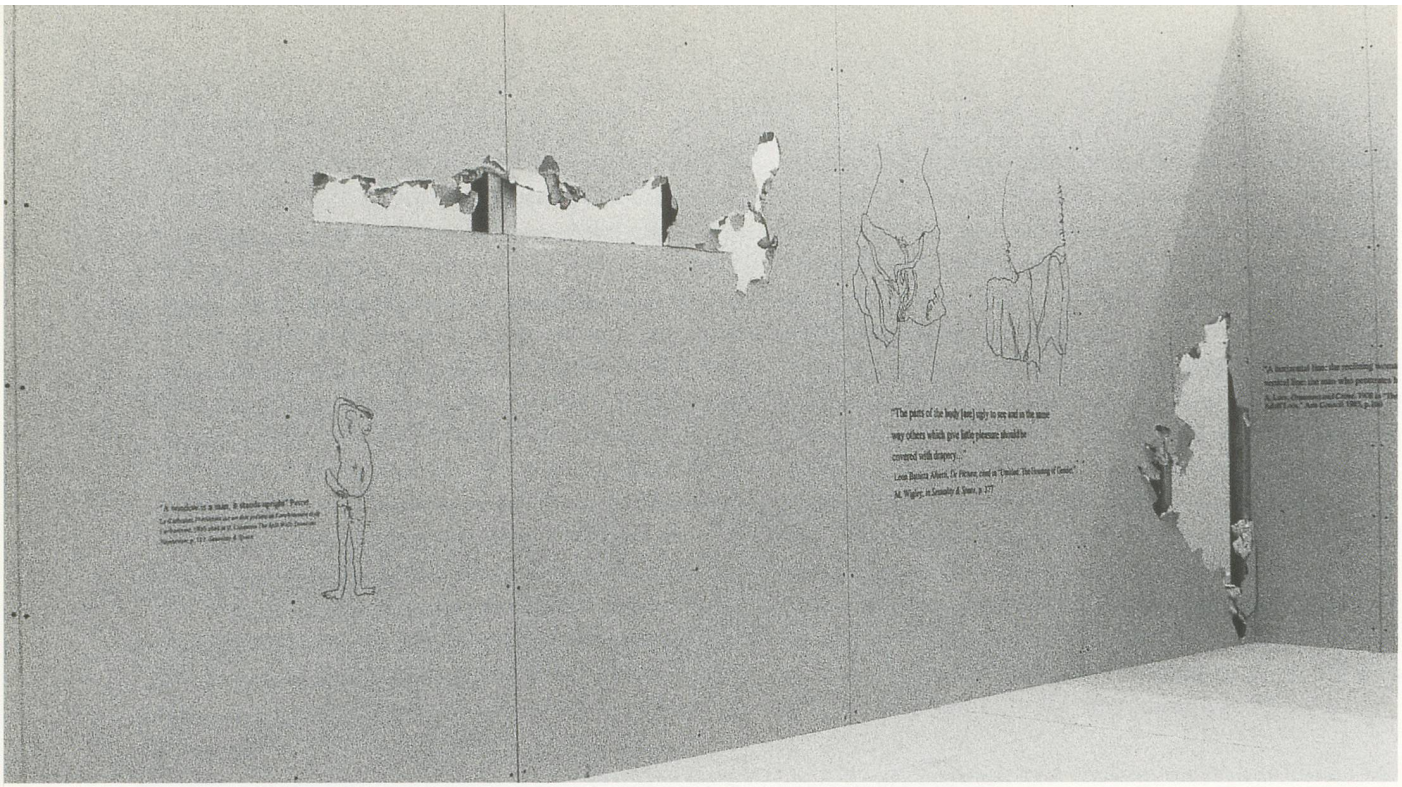
DON'T MISS A SEC (2003) seems obscure, in a rather Minimalist way, yet it operates in the same triangle of views from windows, the skins of façades, and toilet graffiti humor. The title is a play on the fact of seeing and being seen—make sure not to miss that important encounter with some minor celebrity! This outdoor sculpture was placed outside Tate

Britain, where the Turner Prize is awarded each year amidst a media frenzy of sorts, and outside at the Art Fair in Basel, one of the main dates in the diaries of the international art world. At first sight DON'T MISS A SEC—an all-round mirror cube, taller than a man—doesn't inspire thoughts of public toilets. Only when you open the virtually concealed door, you find a fully-functioning toilet and that you can see out on all sides through the reflective walls. So now the point of the title is obvious: Don't Miss a Sec, not even when you go to the toilet—seeing but not being seen. Although occupants know they are invisible from the outside, nevertheless they feel like exhibitionists: an absurd exhibitionism without witnesses, located somewhere between discomfiture and the thrill of fear.

In this connection one might want to explore the architectural equivalent of the fear of castration—and might well end up at Bonvicini's SHOTGUN (2003). We are on a car journey past closed, deserted shop fronts and fenced-in parking lots in an anonymous Los Angeles neighborhood, dissected and multiplied by the loop-hell of a video clip. At the same time a snippet of talk radio is heard, as though from stereo speakers inside the car; we hear a jovial agony uncle for despairing would-be home improvers, who rarely seems stuck for an answer when it comes to solving urgent problems with drills and waste-pipes. But now even he despairs, when a woman calls and describes the mold forming on the wooden mulch in her garden which releases spores that have already caused cracks to open up in the wall of her house:



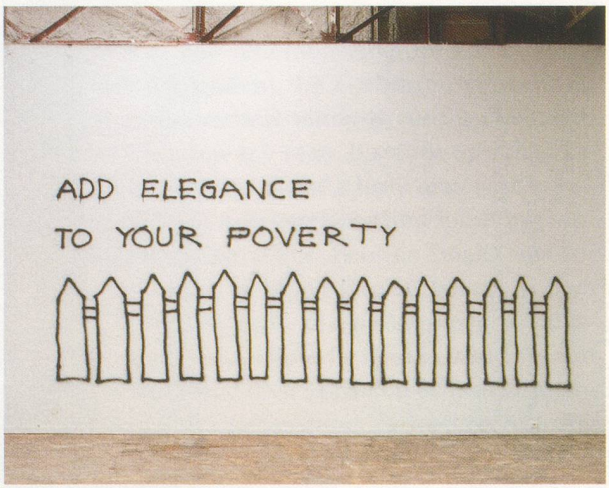
MONICA BONVICINI, MIES CORNER, 2002, stainless-steel structure, Plexiglas, and drawing on paper, paint marker, 2 panels of 89 x 51 3/16" and 89 x 39 7/16" / Edelstahlgerüst, Plexiglas und Zeichnung auf Papier, 2 Tafeln von 226 x 130 cm bzw. 226 x 100 cm.



MONICA BONVICINI, I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN, 1999, drywall panels, aluminum studs, wood panels, graphite, dimensions variable, installation for the solo show "Scream & Shake," Le Magazin, Grenoble / Rigipsplatten, Aluminiumstützen, Holzplatten, Graphit, Grösse variabel.

"If the fungus is from the mulch, you not gonna like my answer, it's called shotgun fungus, I'm dead serious, you can't get it off... I have no idea."

Anxiety-ridden precautions against shotgun fungus, malevolent burglars, or social rivals spawn eloquent gaffes. A Californian adline for garden fences —add elegance to your property—is turned by Bonvicini into a mocking graffito, ADD ELEGANCE TO YOUR POVERTY (2002)—sprayed (with a stylized garden fence) in black onto a white wall. When I asked Bonvicini for a work for the exhibition "Funky Lessons" (Berlin, Büro Friedrich, 2004), she reworked this piece as a spatial intervention, as a wall of billboards, so to speak, apparently blocking access to the exhibition spaces at the Büro Friedrich. This piece can be read as a commentary on the connection between social status and the mania for security, although it also takes on other meanings in the local situation where it is being shown. In present-day Berlin one cannot help thinking of the discrepancy between expectations and reality as far as the finan-



MONICA BONVICINI, ADD ELEGANCE TO YOUR POVERTY, 2002, graffiti, black spray paint, dimensions variable, Palais de Tokyo, Paris / Graffiti, schwarze Sprühfarbe, Grösse variabel.

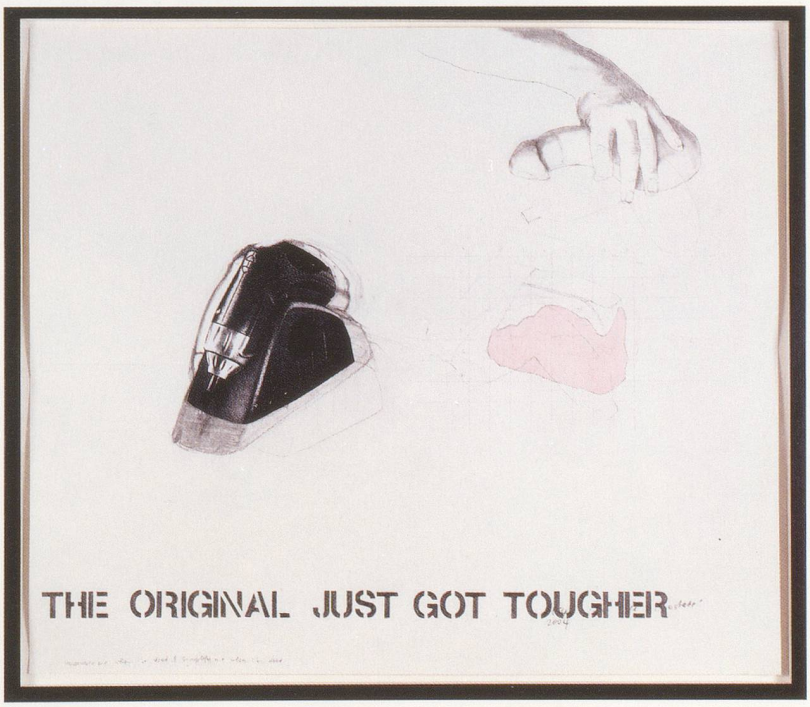
cial prosperity of the new capital city is concerned; equally one's thoughts turn to the erosion of social services at the same time as the city is discovered by the super-rich as a trashily enticing playground where luxury—unlike in Munich or St Moritz—still stands out.

In Bonvicini's contribution to the Istanbul Biennial 2003, the point was not to prevent access but to open it up. A free-floating flight of steps connected the sculpture section of the exhibition with the video installations section. It was suspended between the ceiling and the floor on chains; the upper access was framed in broken security glass. One's first response was to wonder whether one should entrust oneself to this construction (viewed with skepticism by architects, it turned out to be astonishingly stable). After the attacks of 9/11, Led Zeppelin's "Stairway to Heaven" was one of the songs that American radio stations temporarily put on the Index. And now, as STAIRWAY TO HELL, the path only ever leads from the sculpture cemetery to the video purgatory and back again.

For Bonvicini titles are concrete, practical equivalents or absurd allegories. One way or another, language and built structures are positioned next to and on top of each other, abruptly engaging in blatant acts like the protagonists in a choreographed porn scenario. Fractured quotes and voiceless material mutually transform: it is as though words and sentences were materializing, developing a physical presence on the wall, in the dust, rigidified into fragmented letters; it is as though built structures were, in return, soaking up syntax and signification. As Lacan has said, the subconscious is structured like a language; and, one might add in Bonvicini's case, so too is the built structure, and the structure of one cannot be understood without the other: so translations are needed. Although in Bonvicini's work, these never read as simple users' instructions but as dirty jokes.

(Translation: Fiona Elliott)

1) See also Bernard Tschumi, *Architectural Manifestoes,* (London: Architectural Association, 1979), exh. cat., n.p. (first published by Artists' Space, New York, 1978), and *Architecture and Disjunction* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), p. 75.
2) Quotation by the artist after Le Corbusier, "Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme" (1930), cited in B. Columina, "The Split Wall: Domestic Voyeurism," chapter in *Sexuality and Space* (Princeton: Architectural Press, 1992), p. 113.



MONICA BONVICINI, BLIND SHOT: DUCHAMP'S DICK, 2004, drawing and collage on paper, framed 25 3/16 x 29 1/8" / Zeichnung und Collage auf Papier, gerahmt 64 x 74 cm.