

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1999)
Heft:	55: Collaborations Andreas Slominski, Edward Ruscha, Sam Taylor-Wood
Artikel:	Andreas Slominski : "SlominSki" : a conversation with Boris Groys = SlominSki : ein Gespräch mit Boris Groys
Autor:	Hoffmann, Jens / Funcke, Bettina / Groys, Boris
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680253

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: 17.02.2026

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

BETTINA FUNCKE & JENS HOFFMANN

“SlominSki”

A Conversation with Boris Groys

Bettina Funcke/Jens Hoffmann: *People going to see “SlominSki” by Andreas Slominski during Phase 2 at the Theater am Turm (TAT) in Frankfurt in 1996 found themselves in the deserted backyard of the theatre with a little flight of steps and a viewing platform, from where the visitor—expecting an artwork—could see industrial tanks lit up on the other side of a fence. The artist himself, all kitted out on this very hot evening with skis and ski-poles, was standing inconspicuously by the platform, half hidden under the branches of a tree. The viewers who had stepped up to the platform in happy anticipation of an art experience gazed all around, and it was only when they went down again that some of them spotted Slominski standing there.*

Is this game with the observer’s gaze an attempt by the artist to distance himself from the ambivalence between the everyday or the profane on one side and art on the other, by ironically drawing attention to this dichotomy?

Boris Groys: You can’t really distance yourself from the ambivalence because you are invoking it at the same time. It’s the same as with a readymade: You put something in a frame—and by association it begins to look like a picture. So this already makes it

BETTINA FUNCKE is a writer who lives in New York. She is currently editing a book of collected essays and writings of Boris Groys forthcoming in English. JENS HOFFMANN is a curator who lives in Berlin and New York. He was assistant curator at the Solomon R. Guggenheim Museum and coordinated the recent exhibition of Andreas Slominski at the Deutsche Guggenheim, Berlin.

clear that we are dealing with a picture. What we see in the frame must be a picture, and this picture is a readymade, a “cutting from reality.”

The question that Slominski is trying to solve is: How do you create a situation beyond an institution in which you can still denote art as such? I would say that the means he chooses are very traditional. The fact is that you don’t need a frame in a museum, you can exhibit anything there. But beyond the museum, Slominski has to signal his presence by putting his signature to the situation. This configuration of frame plus signature or frame plus name is like an “art certificate.”

BF/JH: *But if that’s the case then artists have to work with the museum in mind in order to be really radical—because otherwise they would automatically have to submit to some conventional form.*

BG: Our experience of art collected in museums has trained our gaze to such an extent that we can readily identify very diverse items as artworks, and I am always intrigued by the question: but how? I wouldn’t like to say that working beyond the museum is pointless. It’s not pointless, it’s always an experiment—not an experiment in the sense of deviation and innovation, but in the sense of identity and continuity. It’s an experiment which explores what we can and cannot identify as art in this culture, this epoch, this time, this place.

We are deluding ourselves if we believe that we can always identify art, but don’t know what a pos-



ANDREAS SLOMINSKI, SLOMINSKI, 1996, TAT (Theater am Turm), Frankfurt am Main. (PHOTOS: WONGE BERGMANN)

sible deviation looks like. What we really don't know, is what art is supposed to look like. Cultural history also has a part to play in this. It is like the famous question put by Lacan: "What does the woman want?" In exactly the same way, you could also ask: "What does art want of us? What does society want of us?" We don't know. It's not just that we don't know how we should deviate from expectations but we don't even know what those expectations actually look like. That question is itself always open to question. Cultural history is interested primarily in deviations and not in expectations. In order to be revolutionary you first have to find out what the status quo is. The strangest thing about our culture is that we actually don't know. We constantly come up against

the question: What is the norm? What is dictated to us by society? What is expected of us? It's an open question. And so, it seems to me that art which distances itself from the constraints of the museum and works more with expectations—that is to say more with the fulfillment of expectations than with deviations from these expectations—is doing something interesting. It is showing us what is expected of us—which is not something we just instinctively know.

BF/JH: *But I don't have the impression that in his other works Andreas Slominski is particularly trying to match up to expectations. For instance, when he exhibits windmill vanes at Portikus and then comes at irregular intervals to saw them up and burn them, surely he is destroying the very things that could have been put in the archive.*



BG: No, no, because he doesn't completely destroy the work, if it is documented in the form of a narrative. Indeed, in our society art functions more and more as a narrative. It was the same in Antiquity. We've got Classical texts by Plato but we've also got stories—for instance there was the man who used to wander through the streets with his lantern, and the one that lived in a barrel, and the one that masturbated in public. These are stories that are just as much a part of philosophy as the philosophical texts that have come down to us. Artists today are doing just the same: One cut off his ear, another one shot himself in the arm. These are stories which fascinate us as stories and are archetypal too. If you do something so that it will be related as a story then you are

writing yourself into the narrative archive and you become part of the art archive. I don't think there is any deviation involved there.

Modern art began at a time when the norm was laid down extremely clearly by academic painting. In those days it was immediately noticed if anyone departed from the norm. But nowadays it is hard to say what society expects of art. What does art have to look like to meet current norms? Nobody knows, and if nobody knows, then it is extremely difficult to depart from those norms. It's always a balancing act: fulfilling a norm and departing from it at the same time: No artist can completely reflect this.

BF/JH: *But to get back to Andreas Slominski, we were talking about his windmills. I think that the point about expec-*



ANDREAS SLOMINSKI, SLOMINSKI, 1996. Im Publikum /
In the audience: John Berger. (PHOTO: WONGE BERGMANN)

because when it had been done you would have a beautiful memory and would appreciate Rubens again. It's just the same with the windmill vanes: Burning them means drawing attention to the windmills. As long as a windmill is standing there in the landscape you just don't notice it and simply pass it by. But if it's under threat or if it's actually being burnt then suddenly all our attention is concentrated on this thing, and maybe we think: "How beautiful that windmill used to be when it was still there." You remember it in your mind's eye, in your imagination. And so I have the impression that everything that Andreas Slominski does is pointing to something else. That's its real power. Basically the power to direct another person's attention is absolute power. So the strategy is to manipulate me, to manipulate my gaze, and at the same time to avoid being judged by me. He directs my gaze exactly where he wants and at the same time away from himself. He says: "What I am doing is not important, what is important is the windmill." He wants me to look past him. But when I look past him or his work and see something different, then I am entirely in his hands: He can manipulate me however he likes.

So the point is not what an artist's works show, but how they show it, the artistic devices they use. Any real criticism has to be a criticism of the artistic means, a criticism of the manner in which things are shown—and this criticism has to be the focus of an exhibition of the art under discussion. But if a person wants to show a work and also to focus on the formal side of the work, then there has to be a documentation of this as well. The context has to be described as well as how something was made, as is the case in Slominski's documentations. A space has to be created in which the artist's strategies become clear. And I would like to stress that the new art of manipulation is not some kind of new Realism, but that it takes place on a particular level of reflection about manipulation, about how a person's attention may be redirected.

(Translation: Fiona Elliott)

tations not being fulfilled is rather different. With his windmill vanes, his Action with the golf balls in Krefeld and his bicycle-tire Action in Münster, banal situations are so complicatedly contrived or reconstructed that the ensuing weightiness elevates the everyday into the realm of art, with part of the tension deriving from the fact that in the Action there is always the risk of the desired result not being achieved. The windmill vanes, for example, were transported by truck to Frankfurt from 500 kilometers away in order to be used as firewood to heat Portikus on Sunday mornings—leaving only the windmill stump behind. And countless golf balls had to be hit high over the roof of Haus Esters in Krefeld until one landed precisely on the raised back of a dump truck so that from there it could fly into the gallery through an open window. And the bicycle tire that was placed around a lamp post in Münster was done from below, not above.

BG: Well, the idea of burning windmill vanes reminds me of a comment by Malevich when he said that it would be good to burn all of Rubens's pictures

BETTINA FUNCKE & JENS HOFFMANN

SlominSki

Ein Gespräch mit Boris Groys

Bettina Funcke/Jens Hoffmann: *Bei der Arbeit SlominSki von Andreas Slominski im Rahmen des Projektes Phase 2 am Theater am Turm (TAT) in Frankfurt 1996 fanden die Besucher auf einem verlassenen Hinterhof des Theaters eine kleine Treppe mit einer Aussichtsplattform vor, von der aus der kunsterwartende Betrachter über einen Zaun hinweg auf ein städtisches Niemandsland mit erleuchteten Industrietanks blicken konnte. Der Künstler selbst stand an diesem sehr heißen Sommerabend auf Skiern unscheinbar neben der Treppe, halb verdeckt von den Ästen eines Baumes. Die Menschen, die in vorfreudiger Gewissheit eines Kunsterlebnisses auf die Plattform gestiegen waren, liessen ihren Blick suchend umherschweifen um beim Abstieg Slominski vielleicht doch noch zu entdecken.*

Ist dieses Spiel mit dem Blick des Betrachters ein Versuch sich der Ambivalenz von Alltag beziehungsweise dem Profanen auf der einen und Kunst auf der anderen Seite zu entziehen – indem man diese Zwiespältigkeit selbst ironisch vorführt?

Boris Groys: Man entzieht sich nicht wirklich, denn gleichzeitig macht man diese Ambivalenz doch präsent. Es ist immer noch ein Ready-made-Verfah-

BETTINA FUNCKE ist Publizistin und lebt in New York. Zurzeit arbeitet sie an der Herausgabe eines Bandes mit Essays und Schriften von Boris Groys in englischer Sprache; JENS HOFFMANN ist Kurator und lebt in Berlin und New York. Er war Assistentkurator am Solomon R. Guggenheim Museum und Koordinator der diesjährigen Slominski-Ausstellung in der Deutschen Guggenheim, Berlin.

ren: Man macht einen Rahmen – und den Rahmen assoziieren wir mit dem Bild. Damit ist schon gezeigt, dass wir es mit einem Bild zu tun haben. Das, was wir in diesem Rahmen sehen, muss ein Bild sein, und dieses Bild ist ein Ready-made, es ist sozusagen ein Ausschnitt aus der Realität.

Die Frage, die Slominski zu lösen versucht, lautet: Wie stellt man ausserhalb des etablierten Museums eine Situation her, in der man die Kunst dennoch markieren kann? Ich würde sagen, dass die Mittel, die er wählt, sehr traditionell sind. Den Rahmen braucht man im Museum zum Beispiel nicht, man kann dort alles ausstellen. Ausserdem gibt er der Situation durch seine Präsenz schon eine Unterschrift, sein Namen ist unter das Werk gesetzt. Diese Konstruktion aus Rahmen und Unterschrift oder Rahmen und Namen ist sozusagen ein Kunstausweis. BF/JH: *Aber so gesehen müssen die Künstler auf das Museum hinarbeiten um wirklich radikal arbeiten zu können – denn sonst müssen sie sich automatisch einer konventionellen Form unterwerfen.*

BG: Durch den musealen Blick sind wir so trainiert, dass wir sehr unterschiedliche Dinge immer schon als Kunstwerke erkennen können, und für mich ist es immer interessant zu fragen: Wie denn? Ich würde nicht sagen, dass es überflüssig ist, ausserhalb des Museums zu arbeiten. Es ist nicht überflüssig, es ist immer ein Experiment – ein Experiment nicht im Sinne von Abweichung und Innovation, sondern im Sinne von Identität und Erhaltung. Ein Experiment,

das erforscht, was wir in dieser Kultur, in dieser Epoche, zu dieser Zeit, an diesem Ort als Kunst identifizieren können und was nicht.

Es ist eine Illusion zu glauben, dass wir die Identität der Kunst immer kennen und nur nicht wissen, wie eine mögliche Abweichung aussieht. Was wir eigentlich nicht wissen ist, wie die Identität aussieht. Damit spielt auch die Zeitdiagnostik. Es ist wie mit der berühmten Frage von Lacan: «Was will die Frau?» Genauso kann man fragen: Was will die Kunst von uns? Was will die Gesellschaft von uns? Wir wissen es nicht. Wir wissen nicht nur nicht, wie wir von der Erwartung abweichen sollen, sondern wir wissen auch nicht, wie die Erwartungen eigentlich aussehen. Es bleibt immer eine offene Frage. Die ganze zeitdiagnostische Literatur arbeitet eben damit, mit den Abweichungen und nicht mit den Erwartungen. Um revolutionär zu werden muss man zunächst einmal fragen, was die Ordnung ist. Das Merkwürdigste an unserer Kultur ist, dass wir das eigentlich nicht wissen. Die Frage stellt sich immer neu: Was ist die Norm? Was wird uns von unserer Gesellschaft diktiert? Was wird von uns erwartet? Das ist eine offene Frage. Und so meine ich, dass die Kunst, die sich dem musealen Zwang entzieht und mehr mit den Erwartungen, mit der Erfüllung der Erwartung

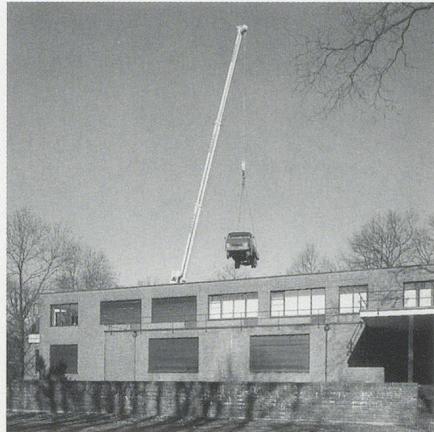
arbeitet als mit der Abweichung von dieser Erwartung, auch eine interessante Arbeit leistet. Überhaupt ist die Kunst, die den Erwartungen entspricht, eine interessante Kunst. Sie zeigt uns, was von uns erwartet wird. Das wissen wir nicht von selbst.

BF/JH: Ich habe aber nicht den Eindruck, dass Andreas Slominski mit seinen anderen Arbeiten den Erwartungen entspricht. Wenn er beispielsweise Windmühlenflügel in den Portikus stellt und diese dort in unterschiedlichen Abständen zersägt und verbrennt, vernichtet er ja eigentlich das, was hätte archiviert werden können.

BG: Ach nein, denn er vernichtet es nicht ganz, wenn es in Form einer Erzählung dokumentiert wird. Die Kunst funktioniert in unserer Gesellschaft überhaupt zunehmend als eine Erzählung. Das war auch in der Antike so. Wir haben aus der Antike Texte von Platon, aber wir haben auch Geschichten – zum Beispiel ist einer mit einer Laterne durch die Straßen gegangen, ein anderer hat in der Tonne gelebt, noch ein anderer hat öffentlich masturbiert. Das sind Geschichten, die genauso zur Philosophie gehören wie die überlieferten philosophischen Texte. Die Künstler von heute tun genau dasselbe: Einer hat sich ein Ohr abgeschnitten, ein anderer hat sich den Arm durchschossen. Das sind Geschichten, die als Geschichten faszinieren und archetypisch sind. Wenn

ANDREAS SLOMINSKI, LATERNE MIT REIFEN, 1996. Linkes Bild: Ausheben der Laterne für das Umlegen des Reifens, «Skulptur Projekte Münster 1997» / LANTERN WITH TIRE. Left: digging up the lantern to place the tire around it.





ANDREAS SLOMINSKI, GOLFBALL, 1995, Museum Haus Esters, Krefeld / GOLF BALL.

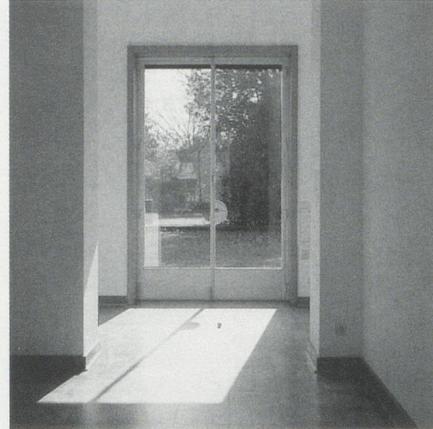
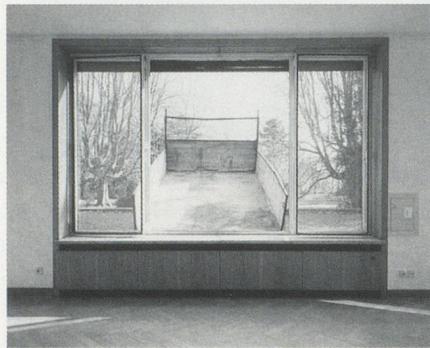
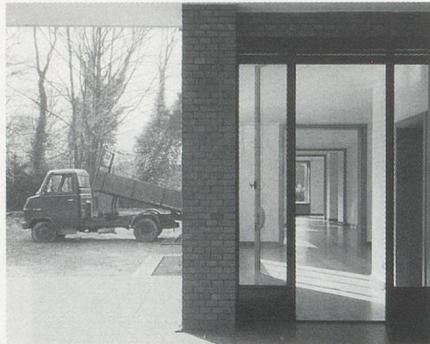
man etwas tut, damit es als Geschichte erzählt wird, dann schreibt man sich auch in das narrative Archiv ein und wird zu einem Teil des Kunstarchivs. Ich glaube nicht, dass dabei eine Abweichung stattfindet.

Die Entwicklung der modernen Kunst begann zu der Zeit, als die Norm durch die Vorgaben der akademischen Malerei sehr klar war. Und damals war auch sehr klar, worin die Abweichung bestand. Sie wurde sofort bemerkt. Aber in unserer Zeit ist es schwer zu sagen, worin die Erwartung besteht, was die Gesellschaft von der Kunst erwartet. Wie muss eine der Norm entsprechende Kunst aussehen? Niemand weiß es und wenn es niemand weiß, dann ist es sehr schwierig von der Norm abzuweichen. Es ist immer eine Balance, eine Normerfüllung und eine Abweichung zugleich, die vom Künstler auch nicht vollständig reflektiert werden kann.

BF/JH: Noch einmal zurück zu Andreas Slominski, denn wir haben ja eben über seine Windmühlenflügel gesprochen. Ich denke, der Punkt, an dem er die Erwartung nicht erfüllt, ist ein anderer. Bei den Windmühlenflügeln, bei seiner Aktion mit dem Golfball in Krefeld und auch bei

seiner Arbeit mit dem Fahrradreifen in Münster werden die banalen Situationen so kompliziert hergeleitet oder rekonstruiert, dass mit dieser Schwere das Alltägliche zur Kunst aufgewertet wird, wobei das Risiko, dass seine Rekonstruktion nicht zum gewünschten Ergebnis führt, Teil der Spannung ist. Die Windmühlenflügel werden beispielsweise 500 km im Lastwagen nach Frankfurt transportiert um dort im Winter als Heizmaterial jeden Sonntagmorgen im Portikus verbrannt zu werden – außerdem bleibt eine flügellose Windmühle zurück. In Krefeld mussten zahllose Golfbälle über das Haus Esters geschlagen werden, bis ein Ball die schräg gestellte Lastwagenrampe traf und durchs offene Fenster ins Innere des Museums sprang. Und der Fahrradreifen in Münster wurde von unten um die Straßenlaterne gelegt.

BG: Wenn zum Beispiel Windmühlenflügel oder zumindest Stücke davon als Brennholz verheizt werden, dann erinnert mich das an die Bemerkung von Malewitsch, es sei gut, alle Bilder von Rubens zu verbrennen, denn wenn man das getan habe, behalte man eine schöne Erinnerung und nehme Rubens wieder wahr. Genauso ist es mit den Windmühlen-



ANDREAS SLOMINSKI, GOLFBALL 1995, Museum Haus Esters, Krefeld / GOLF BALL. (PHOTOS: VOLKER DÖHNE, KREFELD)

flügeln: Sie zu verbrennen bedeutet auf diese Windmühle aufmerksam zu machen. Wenn die Windmühle einfach in der Landschaft steht, bemerkt man sie gar nicht und geht an ihr vorbei. Wird sie aber bedroht oder werden ihre Flügel wie hier angesägt um die Teile in einem kleinen Ofen langsam zu verfeuern, dann denken wir vielleicht: «Wie schön war diese Windmühle, als sie da noch stand.» Man evolviert ihr Bild in der Erinnerung, in der Imagination. Und so habe ich den Eindruck, dass alles, was Andreas Slominski tut, ein Hinweis auf etwas anderes ist. Darin besteht die eigentliche Macht. Die Macht Aufmerksamkeit zu lenken ist im Grunde die absolute Macht. Die Strategie besteht also darin, mich, meinen Blick zu manipulieren und sich gleichzeitig meinem Urteil zu entziehen. Er lenkt meinen Blick, worauf er will und gleichzeitig von sich selbst ab. Er sagt: «Was ich mache, ist nicht wichtig, wichtig ist die Windmühle.» Er will, dass ich ihn übersehe. Indem ich ihn oder sein Werk aber übersehe und etwas

anderes sehe, bin ich ihm ausgeliefert: Er kann mich manipulieren, wie er will.

Der Punkt ist also nicht, was die Bilder zeigen, sondern wie sie es zeigen, mit welchen Verfahren. Die eigentliche Kritisierbarkeit des Werkes bezieht sich auf das Verfahren, ist eine Kritik der Art und Weise, wie mir die Dinge gezeigt werden – und diese Kritik muss in einer Ausstellung der eben beschriebenen Kunst thematisiert werden. Wenn man aber eine Arbeit zeigen will, um auch die formale Seite des Verfahrens zu thematisieren, muss eine Dokumentation mit einbezogen werden. Man muss zeigen, in welchem Kontext und wie etwas gemacht wurde, was etwa bei Slominski der Fall wäre. Da muss ein Raum aufgebaut werden, in dem die Strategien des Künstlers klar werden. Ich möchte betonen, dass die Kunst der Manipulation kein neuer Realismus ist, sondern auf einer bestimmten Ebene der Reflexion über Manipulation, über die Lenkung der Aufmerksamkeit stattfindet.

ANDREAS SLOMINSKI, OPEN ZUM VERFEUERN VON ASTGABELN, 1997, ca. 62 x 91 x 72 cm / STOVE TO BURN FORKED BRANCHES, ca. 24 $\frac{3}{8}$ x 35 $\frac{7}{8}$ x 28 $\frac{5}{16}$ ".

